



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

LUIZ ANTONIO INÁCIO DA SILVA

**INDAGAÇÕES ACERCA DO ROMANCE KUNDERIANO:
A MODERNIDADE, A HISTÓRIA E O EXÍLIO.**

BRASÍLIA,
2019



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

LUIZ ANTONIO INÁCIO DA SILVA

**INDAGAÇÕES ACERCA DO ROMANCE KUNDERIANO:
A MODERNIDADE, A HISTÓRIA E O EXÍLIO.**

Dissertação apresentada como requisito para a
obtenção do título de Mestre em Literatura e
Práticas Sociais, no Programa de Pós-Graduação
em Literatura, Departamento de Teoria Literária e
Literaturas, da Universidade de Brasília.

Orientadora: Profa. Dra. Elga Pérez Laborde

BRASÍLIA,
2019

Luiz Antonio Inácio da Silva

INDAGAÇÕES ACERCA DO ROMANCE KUNDERIANO:
A MODERNIDADE, A HISTÓRIA E O EXÍLIO.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Elga Pérez Laborde – Tel/UnB
(Orientadora e Presidente da Banca)

Profa. Dra. Maria Veralice Barroso
(Membro Externo)

Prof. Dr. Henryk Siewierski
(Membro Interno)

Prof. Dr. Robson Coelho Tinoco
(Membro Suplente)

IL7761 Inácio da Silva, Luiz Antonio
INDAGAÇÕES ACERCA DO ROMANCE KUNDERIANO: A MODERNIDADE, A
HISTÓRIA E O EXÍLIO. / Luiz Antonio Inácio da Silva;
orientador ELGA IVONE PÉREZ LABORDE LEITE. -- Brasília, 2019.
81 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2019.

1. MILAN KUNDERA. 2. LITERATURA. 3. MODERNIDADE. 4.
HISTÓRIA. 5. EXÍLIO. I. PÉREZ LABORDE LEITE, ELGA IVONE,
orient. II. Título.

Dedico esta dissertação aos meus pais. Sem seu carinho e apoio não poderia ter chegado até aqui.

Espero que mais jovens negros tenham espaço na Pós-graduação.

AGRADECIMENTOS

Os últimos dois anos foram os mais desafiadores de minha vida e de minha curta trajetória acadêmica. No entanto, esse período me propiciou um largo crescimento intelectual e pessoal. Certamente, não teria conseguido realizar essa travessia sem o apoio das pessoas que me rodeiam e confiam em meu trabalho.

Agradeço imensamente aos meus pais, Modesto e Osvaldina, por me propiciar a oportunidade de estudar em uma Universidade de ponta. Sua luta para que eu pudesse chegar onde quisesse é um exemplo. Sempre serei grato a vocês dois.

Aos meus queridos amigos santamarienses Ana, Bia, Cauanne, Halisson, Hudson, Jhenny, Katiana, Luan e William. Vocês têm tornado os meus dias na UnB fantásticos. Quero estar presente em suas defesas de mestrado.

Agradeço à equipe do CEF 201 de Santa Maria por todo apoio que me tem concedido. É uma honra trabalhar com uma equipe tão generosa e competente.

Não poderiam ficar de fora desses agradecimentos os meus amigos de infância/adolescência Guilherme, José, Lucas, Gabriel, Catharine, Larissa e Érica. Obrigado por estarem presentes em minha vida até hoje. Aos amigos que conheci na UnB, Babi, Douglas, Tay, Joalysson, Cássia, Elizabete, Nathalie e Aline, a minha mais profunda gratidão.

A Aline, Gabriel, Gerson e Mara, pelo carinho e apoio em minha trajetória. Serei eternamente grato.

Agradeço intensamente à Jéssica, que entrou a pouco tempo em minha vida, mas tem compartilhado comigo um turbilhão de eventos, meus agradecimentos e mais ternos abraços e beijos. Obrigado por tudo que faz por mim, meu bem.

Ao PósLit - equipes gestoras e secretaria - por me auxiliarem prontamente nos momentos em que precisei.

À minha orientadora, Elga Laborde, por me estender a mão no período mais crítico de minha vida e não ter me deixado desistir de meu trabalho. Minha gratidão eterna.

Aos professores da banca, Maria Veralice Barroso, Henryk Siewierski e Robson Coelho Tinoco, pela leitura atenta e contribuições generosas para este trabalho.

Ao Professor André Leme Lopes, pela ajuda com a bibliografia sobre a Checoslováquia.

Ao Professor Wilton Barroso, responsável pelo meu primeiro contato acadêmico com Milan Kundera.

“Eles querem que alguém que vem de onde “nós” vem, seja mais humilde, abaixe a cabeça. Nunca revide, finja que esqueceu a coisa toda”.

Emicida

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar a produção romanesca de Milan Kundera frente aos temas: modernidade, a história da Checoslováquia e a experiência de exílio. O *corpus* constitui-se de obras selecionadas do autor, bem como os ensaios teóricos e os discursos que Milan Kundera realizara no final da década de 60, pouco antes de ser exilado. Analisou-se a influência que cada um dos temas determinados na obra kunderiana, além das relações que esses possuem entre si. Por tratar-se de uma obra que possui diversas entradas para análise, nesta dissertação, utilizou-se uma perspectiva teórica plural, conciliando os pensamentos de teóricos da literatura, historiadores, sociólogos e filósofos. Dessa maneira, foi possível estabelecer-se uma abordagem mais completa a respeito de cada um dos temas selecionados. Como resultado, observou-se que a produção literária de Milan Kundera constitui uma ferramenta relevante de conhecimento de temas caros à história da humanidade, tais como as origens e os mecanismos dos regimes totalitários, o impacto da Modernidade na vida dos seres humanos - na esfera coletiva e individual e, por último, mas não menos relevante, a compreensão das categorias hospitalidade e hostilidade frente à condição de exílio.

Palavras-chave: Milan Kundera; História; Checoslováquia; Modernidade; Exílio.

RESUMEN

Esta pesquisa objetiva analizar la producción literaria de Milan Kundera en relación a la modernidad, la historia de Checoslovaquia y la experiencia del exilio. El corpus contempla novelas del autor, así como sus ensayos teóricos y los discursos que realizó al final de la década de los años 60, poco antes de exiliarse. Se analizó la influencia de cada uno de esos temas seleccionados en la obra kunderiana y las relaciones que tienen entre sí. Por tratarse de una obra que permite diversos abordajes para el análisis, en esta disertación se utilizó una perspectiva teórica plural, conciliando los pensamientos de teóricos de la literatura, historiadores, sociólogos y filósofos. De esa manera, fue posible el establecimiento de una perspectiva más completa a respecto de cada uno de los temas. Como resultado, se observó que la producción de novelas de Kundera constituye una herramienta relevante para el conocimiento de temas importantes de la historia de la humanidad. Especialmente, los asuntos referidos a lo contemporáneo, como los orígenes y los mecanismos de los regímenes totalitarios, el impacto de la Modernidad en la vida de los seres humanos en la esfera colectiva e individual y, por último, pero no menos relevante, la comprensión de las categorías hospitalidad y hostilidad frente a la condición del exilio.

Palabras-clave: Milan Kundera; Historia; Checoslovaquia; Modernidad; Exilio.

ABSTRACT

This research aims to analyze Milan Kundera's novelistic works and the themes: the modernity, the history of Czechoslovakia, and the experience of exile. The *corpus* is constituted by Kundera's novels, the essays and the speeches made in the end of the 60's, before the author get exiled. It was analyzed the influence of each theme in Kundera's literary production. Once, Kundera's novels have a large variety of aspects to be analyzed, in this research, we chose to set a plural perspective, which allies theorists of literature, historians, sociologists, and philosophers. In this way, it was possible to establish an approach that could handle the themes. As a result, it was verified that Kundera's novelistic production is an important key to understand the history of the Humanity. Especially, the contemporary subjects, as the origins and mechanisms of the totalitarian regimes, the impact of the Modernity in human being's lives and, at least, but important as well, the comprehension of the categories hospitality and hostility face the exiled condition.

Keywords: Milan Kundera; History; Czechoslovakia; Modernity; Exile.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I	16
A MODERNIDADE E O ROMANCE.....	16
1.1 Da Modernidade.....	17
1.2 O romance enquanto fundador e fruto da modernidade	19
1.3 Descartes e Cervantes: os pais da modernidade	31
CAPÍTULO II	39
A CHECOSLOVÁQUIA E O ROMANCE KUNDERIANO	39
2.1 Kundera e Fuentes: Um Encontro	40
2.2 A Checoslováquia, ou A Tragédia da Europa Central	43
2.3 O Totalitarismo – ou a Insustentável leveza do ser.....	48
2.4 As Reformas no Partido Comunista.....	53
2.5 O Destino Checo ou a querela entre Kundera e Havel	58
2.6 Ideologia?.....	61
CAPÍTULO III	65
A LEI E O EXÍLIO	65
3. 1 Os dois Ks – a lei e o exílio social	66
3.2 A Ignorância ou a Experiência do Eterno Estrangeiro	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	76
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	79

INTRODUÇÃO

*A verdadeira vida, a vida por fim
esclarecida e descoberta, a única vida,
pois, plenamente vivida, é a literatura.*

Marcel Proust

Hodiernamente, os estudos literários, bem como a área das Humanidades, têm sido questionados a respeito da relevância do conhecimento que produzem e de sua importância para a sociedade. Essa pressão ocorre de maneira explícita, por meio de discursos inflamados em prol de um conceito de ciência positivista e, implicitamente, nas políticas públicas que visam o deslocamento de recursos para as áreas que “dão retorno”. Diante desse quadro, uma pesquisa enfocada na produção romanesca de um determinado autor seria, portanto, uma frivolidade frente às pesquisas desenvolvidas nos demais Programas de Pós-Graduação. Logo, haveria um gasto de recursos públicos numa atividade descrita pelo poeta Manoel de Barros como o “ofício do inútil”.

A inutilidade da qual fala o poeta alude a uma perspectiva sobre realidade que visa unicamente à aplicação prática e imediata. A literatura, por sua vez, atua em outra instância: ela possui uma potência humanizadora. (CANDIDO, 1988, p.176). No século XX, a humanidade se deparou com um avanço irrefreável, cujas consequências foram observadas nas experiências totalitárias e genocidas observadas durante as Guerras Mundiais. Diante de um mundo em constante aceleração, a literatura seria uma instância capaz de restituir a sensibilidade perdida. Por isso, esta seria uma grande aliada na luta pelos Direitos Humanos.

Todos sabemos que a nossa época é profundamente bárbara, embora se trate de uma barbárie ligada ao máximo de civilização. Penso que o movimento pelos direitos humanos se entronca aí, pois somos a primeira era da história em que teoricamente é possível entrever uma solução para as grandes desarmonias que geram a injustiça contra a qual lutam os homens de boa vontade à busca, não mais do estado

ideal sonhado pelos utopistas racionais que nos antecederam, mas do máximo viável de igualdade e justiça, em correlação a cada momento da história. (CANDIDO, 1988, p. 170)

No âmbito dessa discussão, a atualidade e relevância do gênero romanesco se evidencia. O romance nasce com o gênero moderno, por essa razão, acompanha as mudanças ocorridas nas relações sociais, nos modos de produção e nas formas de governança. Portanto, o mundo moderno não pode ser pensado sem a presença desse gênero literário. Afinal, “o romance é o mundo moderno” (MORETTI, 2009, p. 1016). Desde a primeira produção romanesca conhecida, *Dom Quixote de La Mancha*, passando-se pelos séculos seguintes, com os ingleses Henry Fielding, Daniel Defoe, Samuel Richardson; o detalhismo realista de Gustave Flaubert, a sondagem do espírito humano de Dostoiévski e Tolstói, a irreverência de Machado de Assis; até a ausência de sentido no mundo burocrático retratado por Kafka e as experiências com a memória de Marcel Proust, o romance tem acompanhado – por vezes adiantado – as tensões existentes a nível social em cada época, bem como aquelas presentes nos corações dos homens.

A produção romanesca não se trata de um mero espelho do período histórico no qual está situada. Para Mario Vargas Llosa, essa forma literária teria um caráter especial, pois, além de ser integradora, seria uma forma discursiva que “preserva uma visão integradora e um discurso acessível ao profano, pois não sucumbiu às imposições das especializações [...] cujas ideias e linguagens estão fora do alcance dos seres comuns.” (MORETTI, 2009, p. 3)

O propósito de analisar a produção romanesca de Milan Kundera, objeto desta dissertação, advém das investigações iniciadas ainda no período de graduação na Universidade de Brasília. O primeiro contato com a obra do escritor checo aconteceu na disciplina Estética e Literatura, ministrada pelo Professor Wilton Barroso, fundador do grupo de pesquisa Epistemologia do Romance e especialista na obra kunderiana. Na sequência, houve a continuidade nos estudos e realizei a monografia em Literatura, requisito parcial para a obtenção do título de graduado em Letras-português, com a Professora Fabícia Wallace Rodrigues, cuja temática perpassava as imbricações entre a História e a Memória no romance *A Brincadeira*, de Milan Kundera. Por tratar-se de uma pesquisa monográfica, uma parte considerável de

informações sobre o autor não pôde ser investigada. Esses aspectos que não compuseram a monografia passaram a compor o objeto de investigação desta dissertação, dividida em três capítulos: *A Modernidade e o Romance*; *A Checoslováquia e o Romance Kunderiano*; e, por fim, *A Lei e o Exílio*. Os resultados parciais da pesquisa foram apresentados, sob orientação da Professora Elga Pérez Laborde, no XX Congresso de Humanidades, realizado na Universidade de Brasília em 2017, no *I Simpósio da Linha de Pesquisa: Poéticas e Políticas do Texto*, ocorrido na UnB em 2018 e no XXI Congresso de Humanidades, no Chile, também em 2018.

O primeiro capítulo desta dissertação enfoca-se em uma investigação sobre o conceito de modernidade, analisando-se as perspectivas dos historiadores Pierre Nora e Reinhart Koselleck, bem como os estudos sociológicos de Anthony Giddens. Ademais, compõem a discussão as perspectivas dos teóricos da literatura Luís Costa Lima e Antoine Compagnon. Contudo, este capítulo não se atém meramente à definição do conceito de “moderno”. Analisa-se conjuntamente a esse tema, o surgimento do romance e sua importância para os desdobramentos nos campos social, filosófico e artístico. Por essa razão, há um estudo sobre as perspectivas de René Descartes e Miguel de Cervantes, autores que pertencem a um mesmo período histórico. Todavia, Milan Kundera aponta que há uma depreciação na herança de Cervantes pelos estudiosos da Idade Moderna¹. Nesse sentido, buscou-se resgatar a originalidade de Dom Quixote e sua relevância para a ideia de realidade que se assenta nos séculos vindouros.

O capítulo II, intitulado *A Checoslováquia e o Romance Kunderiano*, perpassa, a partir de uma perspectiva histórica, os acontecimentos durante e após a Segunda Guerra Mundial. A Checoslováquia fora invadida pelos alemães e, posteriormente, pela União Soviética. Logo, a discussão a respeito dos regimes totalitários e de seus mecanismos de atuação tornou-se um dado importante para o corpus desta pesquisa, sobretudo pelo fato de Milan Kundera engajar-se no partido comunista, bem como ter sido expulso após a publicação do romance *A Brincadeira* e dos discursos que realizara a seus contemporâneos na Associação de Escritores Checos.

A ênfase do capítulo III, *A Lei e o Exílio*, recai sobre os aspectos estruturais que movimentam as engrenagens do direito. Esse tema é caro aos estudos sobre Regimes

¹ KUNDERA, 2016, p. 9

Totalitários, pois esses têm como característica a hiper-burocratização dos processos como forma de distanciar os cidadãos do Estado. A análise permeia as relações entre os romances de Franz Kafka e as obras de Milan Kundera, estabelecendo-se similitudes entre essas, especialmente no que tange aos estratagemas políticos observados na URSS. Esse tema relaciona-se com o segundo enfoque do capítulo, relativo à teorização da experiência de exílio. À luz da teoria de Edward Said, realizou-se um estudo sobre o romance *A Ignorância* (2000), de Milan Kundera, cuja temática perpassa as experiências exílicas e o sentimento de nostalgia.

Para a análise do objetivo, utilizou-se uma perspectiva denominada por Franco Moretti como *pluralista*, uma vez que o gênero romanesco possui diversas entradas para a análise. Limitar-se à uma crítica estritamente literária acarretaria a perda das tensões que perpassam a escrita e que, por vezes, são desconhecidas inclusive pelo autor, mas que se revelam no momento da leitura.

CAPÍTULO I

A MODERNIDADE E O ROMANCE

Gombrowicz captou em Ferdynand a mudança fundamental que aconteceu durante o século XX. Até então a humanidade se dividia em duas: aqueles que defendiam o status quo e aqueles que queriam mudá-lo. Mas a aceleração da história teve suas consequências: antes o homem vivia no mesmo ambiente de uma sociedade que se transformava muito devagar, mas chega o momento em que, de repente, ele começa a sentir a história mover-se sob seus pés, como uma esteira rolante. (KUNDERA, 2005, p. 55)

1.1 Da Modernidade

Desde que a sociedade atingiu o desenvolvimento industrial, a semântica política dos conceitos envolvidos no processo fornece uma chave de compreensão sem a qual os fenômenos do passado não poderiam ser entendidos hoje (KOSELLECK, 1985, p. 103)

O surgimento de vocábulos novos e a alteração semântica de termos já existentes na língua são parâmetros para o estudo das mudanças ocorridas na mentalidade de um determinado período. Nessa perspectiva, denominada “história dos conceitos”, Reinhart Koselleck aponta uma relação de dependência, embora não absoluta, entre história e linguagem: os acontecimentos históricos são mediados pela língua, bem como a experiência que adquirimos a partir desses acontecimentos. Para o historiador, os dois termos só não coincidem totalmente porque em cada acontecimento haveria uma série de fatores extralinguísticos. Entretanto, para serem eficazes, esses fatores (os dados, as instituições e os comportamentos) dependeriam da linguagem (KOSELLECK, 1985, p. 267).

Desde esse ponto de vista, podemos nos debruçar sobre os termos “tempos modernos”, ou “modernidade”, referentes ao estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa no século XVII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência. Embora sejam termos muito usuais nos dias de hoje, sua fixação lexical só ocorreu no final do século XIX. Além disso, eles possuem uma característica singular, pois olhando-os do ponto de vista formal, só recebem significação na dicotomia com o período anterior. Isto associa a modernidade a um período de tempo e a uma localização geográfica inicial, uma vez que se contrapõe ao período da história da Europa conhecido como Idade Média.

A característica comumente apontada como distintiva da modernidade em relação ao período anterior é o processo constante de ruptura com a tradição, uma necessidade irrefreável de busca pelo “novo”, que enseja em novas formas de organização social, política, econômica, filosófica, artística e científica. Contudo, a mera definição como a “era da novidade”, não é suficiente, visto que há um princípio que sustenta essa potencialidade do novo: a possibilidade de se refletir indiscriminadamente sobre a essência de um ser, culminando em uma metarreflexão.

Tal prática não só permite, mas exige o constante exame das informações disponíveis na sociedade.

Por esse motivo, a mudança de mentalidade da Idade Média para a Idade Moderna representa uma ruptura até então ainda não vista. Quando a modernidade é instaurada, a rocha sobre a qual se alicerçava a plenitude do mundo desmorona. Deus é assassinado pelos homens, e enquanto entoa-se o *Requiem aeternam Deo* em igrejas que não são agora mais do que túmulos, seus algozes veem-se obrigados a assumir seu trono, a responder por si próprios. Se Deus está morto, tudo é permitido, o “homem é livre, o homem é liberdade”.

Assim não teremos nem atrás de nós, nem na nossa frente, no reino luminoso dos valores, nenhuma justificativa e nenhuma desculpa. Estamos sós, sem desculpas. É o que posso expressar dizendo que o homem está condenado a ser livre. Condenado, porque não se criou a si mesmo, e como, no entanto, é livre, uma vez que foi lançado no mundo, é responsável por tudo que faz (SARTRE, 1970, p. 7).

Acerca da mudança de mentalidade supracitada, Antoine Compagnon analisa e estabelece *Os cinco paradoxos da Modernidade*, obra cuja análise começa por uma citação de Otávio Paz sobre o impasse lógico da “tradição moderna”, que é uma tradição da negação, resultado da procura pelo “novo”. Entre os paradoxos anunciados pelo autor estão: a superstição do novo; a religião do futuro; a mania teórica; o apelo à cultura de massa; por fim, a paixão da negação. Esse conjunto abarcaria a história do período em questão, a partir do século XIX, com marcos artísticos e eventos da ruína dessa tradição.

O primeiro desses termos teria como marco o ano de 1863, no qual Manet pintou os quadros “Almoço na relva” e “Olympia”. O paradoxo, “a religião do futuro”, tem como data 1913, ano das colagens de Picasso e Braque, além dos primeiros quadros abstratos de Kandinsky e da publicação de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Proust. Há também o ano de 1924, data do primeiro Manifesto do Surrealismo, que corresponde à mania teórica. O período da Guerra Fria ao ano de 1968, Compagnon descreve como o apelo à cultura de massa e da relação da arte com o mercado, como a pop arte e o kitsch. O último paradoxo teria início a década de 80, em que a

consciência do moderno teria se tornado mais aguda, desenvolvendo-se os questionamentos sobre uma possível pós-modernidade.

O pensamento que elaborou Antoine Compagnon na obra *Os Cinco Paradoxos da Modernidade* foi de grande relevância para a poética do escritor de origem tcheca Milan Kundera, objeto de estudo desta dissertação. Romancista e ensaísta, este cunhou o termo *Paradoxos Terminais da Modernidade*, que apontam para a falência do pensamento do pai da filosofia moderna, René Descartes, o qual defendia que o homem, por meio da razão e da dúvida metódica, controlaria a natureza. O mesmo homem, que no século XX, celebrou o poder das máquinas e agora se vê dominado por elas. (BARROSO, 2011, p. 2)

Uma vez que Deus não é mais o responsável por tudo que se passa com a humanidade e com a natureza, os seres humanos passam a depositar sua confiança em sistemas abstratos. O termo confiança transmite a ideia de se criar uma certa base de dados e opiniões sólida que passe credibilidade sobre algo que será concretizado. Mas ainda assim há a dúvida, há um risco envolvido, por menor que seja sua probabilidade. Ao pegarmos um avião, tomarmos um remédio ou consumirmos um produto, depositamos nossa confiança em sistemas abstratos. Confiamos que o avião foi projetado e construído por especialistas, bem como o remédio e o alimento que iremos consumir. E por mais que confiemos na qualidade de cada um desses especialistas, há sempre uma noção de risco iminente. Há sempre a dúvida.

1.2 O romance enquanto fundador e fruto da modernidade

Pode-se dizer de todos os romances: sua história comum os coloca em numerosos contatos mútuos que esclarecem seus sentidos, prolongam seu brilho e os protegem contra o esquecimento. (KUNDERA, 2006, p. 154)

A modernidade inaugura uma nova experiência dos indivíduos com o tempo. As instituições começam a ruir, a história se torna um trem desgovernado. Nesse processo de constante aceleração, iniciou-se uma busca pelo progresso desenfreado

que culminou nas grandes catástrofes humanas no século XX. Hodiernamente, a imaginação do mundo é dominada pelas mídias multimodais. Diante desse fato, os escritores e os críticos literários se perguntam acerca do lugar do romance em um mundo fragmentado. Na epígrafe, pertencente à obra *Cortina: ensaio em sete partes*, de Milan Kundera, os seguintes vocábulos saltam aos olhos: *história, contatos mútuos, esquecimento*. Esses três termos, em certo sentido, são pedras angulares da produção romanesca do escritor tcheco. Esses vocábulos permitem o desenrolamento de questões sensíveis aos artistas que viveram em contextos de repressão, além de serem caminhos pelos quais se faz possível esboçar uma resposta para o questionamento sobre a função do romance na contemporaneidade, diluindo-se as fronteiras e aproximando-se países e continentes, dando forma ao conceito de *weltliteratur*², desenvolvido por Goethe e sustentado pelo romancista checo. Portanto, as reflexões ensejadas nesta seção serão tecidas a partir desses termos.

Começar-se-á esta análise pela expressão *contatos mútuos*. O primeiro desses termos já nos revela que a literatura não é uma instância enclausurada nos limites de um livro. Ela possui um referencial, com o qual estabelece uma infinidade de conexões. O vocábulo “mútuo”, por sua vez, altera o sentido de “contato”, modificação imprescindível para se compreender a natureza do ficcional. Ao adicioná-lo, revela-se que há uma retroalimentação entre literatura e realidade.

Outrossim, essas duas palavras já evidenciam uma das especificidades do romance em relação aos poemas épicos: a vinculação imediata com o cotidiano. Neste ponto afirma-se que o romance tem um maior contato com a realidade por conta da temática sobre a qual seus escritores se debruçam. A epopeia, por sua vez, é caracterizada como um gênero mais distante por narrar as histórias de seres superiores ao comum dos humanos, por meio de uma linguagem empregada uniformemente na variedade de prestígio, sem nuances na narrativa, desde a fala dos deuses até a dos servos, como se observa nesta passagem em que Ulisses, após vinte anos distante, retorna a Ítaca sem se identificar e assim permanece até ser descoberto por Euricleia, criada do palácio que cuidara dele, que ao lavar seus pés, reconheceu-o por meio da cicatriz que o homem adquirira durante a infância.

² O escritor alemão defendia que a literatura deveria ter abrangência mundial.

És Ulisses; depois que te hei palpado,

Ora por meu senhor te reconheço.”

E olhou para Penélope, o dileto

Marido a lhe indicar; mas, por Minerva

Distraída, a senhora o não percebe. (HOMERO, 2011, p.390)

Em oposição à tradição clássica, o “gênero novo” irá narrar não mais as peripécias dos seres elevados, mas as ações cotidianas dos seres humanos, suas angústias, suas ações. Os grandes heróis dos romances serão homens e mulheres comuns e as histórias épicas se tornarão dilemas pelos quais qualquer ser humano pode vir a ser submetido. Se antes, na epopeia, o foco era nos acontecimentos e os personagens existiam como mera justificativa para o enredo, no romance, eles se tornaram plenamente protagonistas, seus pensamentos serão sondados - em menor grau, como nas narrativas de Milan Kundera ou em nível extremo como em James Joyce, que em sua obra icônica *Ulysses*, “coloca um microfone” dentro da cabeça do casal Bloom. Diante disso, os romances possuem uma infinidade de vozes e de variantes linguísticas, que condizem com o substrato social/econômico ao qual o personagem está inserido no universo do livro, a exemplo do trecho a seguir, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no qual Brás Cubas passeia pela cidade e relata uma cena que cativara sua atenção.

Tais eram as reflexões que eu vinha fazendo, por aquele Valongo fora, logo depois de ver e ajustar a casa. Interrompeu-nas um ajuntamento; era um preto que vergalhava outro na praça. O outro não se atrevia a fugir; gemia somente estas únicas palavras: — “Não, perdão, meu senhor; meu senhor, perdão!” Mas o primeiro não fazia caso, e, a cada súplica, respondia com uma vergalhada nova. — Toma, diabo! dizia ele; toma mais perdão, bêbado! — Meu senhor! gemia o outro. — Cala a boca, besta! replicava o vergalho. Parei, olhei... justos céus! Quem havia de ser o do vergalho? Nada menos que o meu moleque Prudêncio, — o que meu pai libertara alguns anos antes. Cheguei-me; ele deteve-se logo e pediu-me a bênção; perguntei-lhe se aquele preto era escravo dele. — É, sim nhonhô. — Fez-te alguma coisa? — É um vadio e um bêbado muito grande. Ainda hoje deixei ele na quitanda, enquanto eu ia lá embaixo na cidade, e ele deixou a quitanda para ir na venda

beber. — Está bom, perdoa-lhe, disse eu. — Pois não, nhonhô manda, não pede. Entra para casa, bêbado! Saí do grupo, que me olhava espantado e cochichava as suas conjeturas. Segui caminho, a desfiar uma infinidade de reflexões, que sinto haver inteiramente perdido; aliás, seria matéria para um bom capítulo, e talvez alegre. Eu gosto dos capítulos alegres; é o meu fraco. Exteriormente, era torvo o episódio do Valongo; mas só exteriormente. Logo que meti mais dentro a faca do raciocínio achei-lhe um miolo gaiato, fino e até profundo. Era um modo que o Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas, transmitindo-as a outro. (ASSIS, 1994, p. 76)

Os episódios mais ínfimos e triviais da vida cotidiana, os pensamentos e sonhos passam a figurar na literatura. O próprio termo “romance”, para Massaud Moisés, teria se originado de *romans* ou da forma *romanice*, tal qual na expressão *romanice loqui* (falar românico); (MOISÉS, 1997, p. 91) Por esse motivo, e também pela confusão com o termo *romance*, utilizado em inglês e espanhol, para descrever o relacionamento entre duas pessoas, que traria resquícios de um emprego no sentido de fantasia/imaginação. Os primeiros críticos satirizavam e rebaixavam o novo gênero, levando os escritores a negarem que suas obras em prosa pertencessem a ele. O próprio Henry Fielding, ao descrever seu *Tom Jones*, afirmava tratar-se de uma *nova província literária*.

György Lukács, em *A Teoria do Romance*, aponta que o gênero prosaico se trata da criação de um universo degradado, regido – e não poderia ser de outra forma – por uma investigação degradada, abstrata. Os valores autênticos não estariam expressos na forma de personagens conscientes, mas sim de forma abstrata e conceitual, na consciência do romancista, revestindo em caráter ético. Portanto, “a ética do romancista converte-se em problema estético na obra” (GOLDMANN, 1976, p.14). Essa busca da qual fala Lukács é representada nos diálogos. Trata-se de um gênero que se abre ao falar comum e destina-se também a um público comum, não mais exclusivamente aos nobres. O romance é a epopeia da sociedade burguesa. Ademais, a Reforma Protestante, na qual começou-se a traduzir a bíblia para o inglês para permitir o acesso popular à Palavra e o fortalecimento da imprensa impulsionaram a propagação do romance pela Europa, embora ainda não se pudesse falar de uma população leitora, uma vez que até mesmo a circulação de jornais era baixa. Ian Watt, em *A Ascensão do romance*, demonstra as estatísticas, ainda que

suas fontes não sejam tão seguras, como o próprio se justifica. Em uma população de cerca de seis milhões de pessoas, há o registro da impressão de cerca de quarenta e três mil exemplares semanais. (WATT, 2010, p. 38)

Em relação aos livros, a comunidade literária inglesa do século XVIII teria em média oitenta mil pessoas – restrita por vários fatores, como a alta taxa de analfabetismo, o baixo estímulo à leitura e o alto preço dos livros, tendo como agravante a questão socioeconômica, uma vez que os mais pobres estavam (e continuam) apartados dos livros. Havia ainda, como aponta Watt, um recorte de gênero. No período, as mulheres das classes média e alta raramente se envolviam nas atividades masculinas, tanto nas negociais, como administração de empresas, e política, quanto em relação ao divertimento, geralmente beber ou caçar. Então restava às mulheres enquanto passatempo a leitura dos livros.

Ao tratar do cotidiano dos seres humanos, o romance tem a sua relação com a realidade sobressaltada. Cada obra, embora tenha seu próprio estatuto e suas próprias leis, pode ser vista também, nas palavras de Luís Costa Lima, como um “epifenômeno do tecido social”, uma possibilidade de se recuperar e reconstruir dados de um determinado período histórico (LIMA, 2002, p. 106). No romance *Moll Flanders*, de Daniel Defoe, são narrados os infortúnios que acometem a vida da narradora, levando-a a casar-se com seu próprio irmão, tornar-se amante de homens que lhe viraram as costas e posteriormente tornar-se uma prostituta. Em meio às adversidades descritas, pode-se observar dados pertencentes ao contexto da Inglaterra do século XVIII. Defoe, em suas páginas, constitui um retrato das modificações estruturais causadas pelo capitalismo no seio daquele país. Além disso, os envolvimento – amorosos e amistosos - da mulher são pratos generosos para uma análise dos costumes dos habitantes e da influência religiosa no período, que embora ainda de grande alcance, começava a demonstrar fissuras e perda de espaço, não obstante o autor ter sido um cristão fervoroso.

Até o momento, evidenciou-se que a literatura enquanto *epifenômeno do tecido social* pode ser uma metonímia de um determinado contexto histórico e social³, e além

³ A literatura não se trata de um espelho da realidade, e sim, de um registro desta. Por conseguinte, o romance não deve ser encarado como uma forma de existência meramente discursiva, mas como uma possibilidade de integração entre o imaginário e a realidade, permitindo-se a apreensão dos conflitos históricos e sociais de determinada sociedade e os anseios e paixões dos indivíduos.

disso, ela pode ser propulsora de mudanças na realidade, pois ela extrai elementos da sociedade, mas também adiciona, modifica-a. A realidade também é construída por meio da ficção.

Julio Verne, em 1869, lançava a obra *Vinte mil léguas submarinas*. O capitão Nemo pilotava o Náutilus, um monstro mecânico que se locomovia no mar com bastante autonomia, utilizando um combustível praticamente inesgotável. Anos mais tarde, seria inventado o primeiro submarino movido à propulsão nuclear. Em homenagem à obra, esse submarino recebeu o mesmo nome de seu antecessor ficcional. Outro exemplo bastante expressivo é o do escritor Aldous Huxley, que descreve em sua obra mais famosa, *Admirável Mundo Novo* (1932), um cenário no qual ocorrem lavagens cerebrais e manipulações genéticas. No romance, há menções à liberação sexual, utilização de drogas químicas e até mesmo um esboço do que seria a realidade virtual. Hodiernamente, durante as 24 horas do dia, as pessoas têm suas rotinas gravadas pelas inúmeras câmeras que as rodeiam. Ao entrar nas lojas, ir ao banco, ou mesmo ao dirigir, é impossível não ser vigiado. Aliás, o termo *Big Brother*, que nomeia um reality show de grande audiência internacional, foi cunhado das páginas de *1984*, de George Orwell (1948).

Para Julieta Campos, escritora cubano-mexicana, a arte nos revela algo do mundo, mas esse algo não era explícito, não era evidente à primeira vista, estava latente e vem à superfície através da tinta do autor. Trata-se de um universo que surge para iluminar um universo. O ato original da criação se repete e o artista torna-se um demiurgo, que através de seus personagens, também chamados por Milan Kundera de “egos experimentais”, nos permitem conhecer parcelas da realidade.

Dessa maneira, por maior que seja o trabalho simbólico executado no nível da linguagem em uma obra, não há uma linha sequer que não fale da realidade, pois se trata de um fruto da experiência humana, uma aliança entre memória e imaginação, uma ponte entre o que se perdeu e o que poderia ter sido, que é, aliás, um estado em “suspensão”, pois pode se apresentar como um futuro provável que se faz para sempre presente. Essa potencialidade da literatura é necessária para a compreensão da sociedade contemporânea. A *história* está em constante aceleração, isto é, uma caminhada cada vez mais rápida em direção a um passado “morto”, definitivamente acabado. O sujeito agora tem a consciência de que já não morrerá no mesmo mundo

em que nascera. Na esteira dessa oscilação, o século XIX inaugura uma corrida desenfreada pelo progresso científico, pela objetividade e pela perfeição ilimitada dos seres humanos. Como consequência dessa busca faustiana, ocorreram eventos trágicos como a criação do campo de Auschwitz e das gulags. Sobre essa última, a produção literária de Milan Kundera aborda com sensibilidade ímpar, como mostra a seguinte citação de *A Brincadeira*.

A despersonalização que nos infligia parecia perfeitamente opaca nos primeiros dias; impessoais, impostas, as funções que exercíamos substituíam todas as nossas manifestações humanas; essa opacidade era, naturalmente, bem relativa, causada que era não apenas pelas circunstâncias reais mas também por um defeito de acomodação da vista (como quando se passa de um lugar iluminado para uma sala escura); com o tempo, ela deveria se dissipar lentamente, de tal sorte que mesmo nessa *penumbra de personalização* a humanidade nos homens se tornasse perceptível pouco a pouco. Devo confessar que fui um dos últimos a conseguir acostumar o olhar a essa mudança de luz. (KUNDERA, 2014, p. 63)

Seu primeiro romance, *A Brincadeira*, publicado originalmente em 1967, retrata a história de quatro personagens que têm suas vidas afetadas diretamente pelo Regime Comunista. Inclusive, o escritor foi forçado a exilar-se na França devido à perseguição que sofrera. Neste ponto, a história de Kundera se cruza com a do escritor mexicano Carlos Fuentes. O episódio é relatado nos ensaios *Geografia do Romance*, de Fuentes e *A Cortina*, de Kundera. Convidados pela União de Escritores Tchecos, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar e Carlos Fuentes vão a Praga, em 68, onde são convidados a palestrar sobre imperialismos e invasões. Durante a viagem, os latinoamericanos conhecem Milan Kundera, que os leva a uma sauna, espaço no qual podiam conversar sem ser monitorados. Nos dias seguintes, os laços entre os escritores se fortalecem. Kundera e Fuentes iniciam uma amizade frutífera. Anos depois, Kundera e sua esposa Vera vão morar na França devido a exílio, país no qual Fuentes era embaixador do México. De seus diálogos, nascem além dos ensaios já mencionados, a obra *Los 68. París-Praga-México*. Nela, Fuentes analisa os movimentos estudantis e sociais ocorridos nesse ano. Para o romancista

El movimiento estudiantil del 68 en México fue –al igual que los de París y Praga– antiautoritario. Pretendía la construcción de una sociedad futura en la que cupieran distintos discursos y no sólo uno hegemónico, en la que fuera posible disentir. La respuesta que recibió el movimiento antiautoritario fue –como en los otros dos casos– la quintaesencia de lo autoritario. La matanza de Tlatelolco no fue asunto de sólo unas cuantas horas o de un único día. Supuso la creación de todo un ambiente –construido durante meses– de satanización contra el movimiento estudiantil y contra “la conjura comunista internacional” de la que procedía. De tal modo, la matanza estaba absuelta de antemano. Dos semanas después todo había vuelto a la “normalidad” y los Juegos Olímpicos se llevaron a cabo tranquilamente, ya sin la amenaza de los “revoltosos”. (FUENTES apud ALDANA, 2008, p. 231)

Diante desses eventos – e dessa nova disposição de mundo – qual seria o lugar do romance? É acerca desse questionamento que Carlos Fuentes inicia a *Geografia do Romance*: “qual o lugar do romance em uma época em que a imaginação do mundo pertence a outras mídias, como o cinema e a televisão?” (FUENTES, 1993, p. 9). As pessoas, em meio à correria diária – da qual são escravas -, acabam por consumir mídias multimodais em que há proliferações de dados e imagens que se sucedem abundantemente. O receptor se encontra em uma posição passiva. Não há espaço para reflexão. Não há espaço para a tomada de consciência. Não há o tempo necessário para se processar tudo o que se absorve.

Tempo. Tempo e desejo. Pausa para transformar a informação em experiência e a experiência em conhecimento. Tempo para reparar o dano da ambição, o uso cotidiano do poder, o esquecimento, o desdém. Tempo para a imaginação. Tempo para a vida e para a morte. [...] Necessita-se tempo para viver sua morte. Necessita-se tempo para se extinguir sua vida. (FUENTES, 1993, p. 13)

Tal fenômeno é analisado pelo sociólogo Anthony Giddens, que compara a modernidade ao carro de Jagrená, entidade hindu que possui uma máquina de enormes dimensões e de trajetória errática. A tese do autor é de que temos o potencial enquanto coletividade de seres humanos de conduzir a modernidade, mas a qualquer momento ela pode escapar de nosso controle e nos massacrar, como nas Ditaduras

e no Holocausto. Essa condição decorre do fenômeno que Pierre Nora chamou de aceleração da história. (NORA, 1993, p. 9). Inclusive, a produção literária de Milan Kundera toca nesse tema com sensibilidade.

É nesse ponto que o romance mostra sua singularidade – e disparidade – em relação às mídias multimodais. O ato de leitura é um posicionamento ativo, o receptor tem a possibilidade de questionar aquilo que está escrito. Isso decorre do caráter aberto da obra literária: é o leitor quem completa seu sentido. Por isso uma obra não pode ser encerrada em determinada leitura ideológica. Seu sentido, a depender da época e das ferramentas de análise disponíveis, será diverso, ou nas palavras de Ezra Pound, “é novidade que permanece novidade”. Por essa razão, o romance, um universo na qual impera a relatividade, baseado na dúvida, na interrogação, não poderia nunca se conciliar com o mundo totalitário, das verdades definidas. Desse fato decorre a perseguição que escritores como Kundera sofreram em seus países. Ainda que não houvesse historiadores, economistas ou políticos, o romance continuaria a lutar contra o território do não-escrito, infinitamente maior do que o escrito. Mas ainda assim é preciso que Dom Quixote erga sua espada contra os moinhos de vento. O seguinte trecho de *A Brincadeira* ilustra esse esforço.

Podemos refrescar sua memória, disseram, e leram para mim o meu cartão-postal: O otimismo é o ópio do gênero humano! O espírito sadio fede a imbecilidade! Viva Trótski! Ludvik. Na minúscula secretaria política, essas frases adquiriram uma ressonância tão forte que no momento me amedrontaram, senti que continham um poder devastador a que eu não resistiria. Camaradas, foi apenas para fazer troça, disse eu, senti que ninguém poderia acreditar em mim. “Vocês acham isso engraçado?”, perguntou um dos camaradas, dirigindo-se aos outros dois. Estes sacudiram a cabeça (KUNDERA, 2014, p. 47).

Uma anedota. A carta de um namorado enciumado acaba tornando-se motivo de condenação. O jovem perde o direito de frequentar a faculdade e é enviado para cumprir trabalhos forçados em uma mina. Essa cena de *A Brincadeira*, que poderia/pode ter ocorrido na Tchecoslováquia, revela a aversão dos regimes totalitários ao humor, forma de manifestação que deslegitima, expõe as fissuras, rompe a aparente imagem idílica do governo, questionando a verdade oficial. Aliás,

os romancistas têm estocado os moinhos da realidade há muito tempo. Em toda sociedade a produção dos discursos é selecionada, organizada e controlada dentro de um certo número de procedimentos. Não é qualquer um que pode falar e nem sobre qualquer assunto. Para que uma proposição seja aceita, é preciso que ela esteja em consonância com as regras de determinado grupo, além do indivíduo possuir determinado status. Como exemplo, Michel Foucault cita os procedimentos para a validação de uma teoria no campo das ciências naturais: o botânico Mendel, no século XIX, utilizava métodos e procedimentos estranhos à biologia de sua época. Consequentemente, embora sua teoria sobre a genética humana estivesse correta – como mais tarde veio a ser validada -, não foi considerada verdadeira, ao passo que Schleiden, no mesmo século, ainda negava a sexualidade vegetal, mas como estava em consonância com as regras do discurso biológico da época, suas proposições eram consideradas válidas. Isto demonstra que a disciplina, em seu interior, reconhece proposições verdadeiras ou falsas, contudo, seus critérios precisam ser reformuláveis para dar conta daquilo que está exterior a ela mesmo.

Observa-se, portanto, que o conceito de verdade, mesmo nas ciências, é relativo. Por isso, Foucault define a verdade como um sistema de exclusão, na qual certos temas são ainda mais impronunciáveis.

Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusividade do sujeito que fala. Três tipos de interdições, que formam uma grade complexa, se cruzam, se reforçam ou se compensam. Nos nossos dias, os lugares onde essa grade é mais cerrada são as regiões da sexualidade e as da política. (FOUCAULT, 2009, p. 10)

Das expedições ao inconsciente, uma das lições apreendidas nesta dissertação refere-se à importância do discurso, que não se trata meramente do lugar no qual se manifesta (ou se oculta) o desejo, mas também é objeto do desejo. Ou seja: ele não é apenas o meio pelo qual se luta pelo poder, e sim, a própria causa da luta pelo poder. Um exemplo dessa imbricação entre poder e discurso pode ser localizado na Grécia antiga. Os poetas, durante séculos, possuíam o título de portadores da

verdade. Contudo, com sua saída da realeza e o advento dos primeiros historiadores, eles perderam esse status.

A nova disciplina, a História, iniciada por Heródoto e Tucídides – até onde se tem registro – buscava uma maior objetividade para a narração dos fatos. Os gregos narravam aquilo que viam ou aquilo que escutavam de suas fontes. E o ofício se manteve dessa forma até o início do século XVII, com os historiadores encarregados de compilar os documentos e signos, restituindo a linguagem a todas as palavras encobertas (FOUCAULT, 2000, p. 176). A partir da idade clássica seu ofício passou a consistir em transcrever as coisas com a maior neutralidade possível, utilizando para tal, um discurso “liso”. Essa tendência é reforçada a partir do século XIX, com o advento da historiografia moderna, pois os especialistas na área passaram a apagar as marcas de pessoalidade em seus escritos a fim de calçar o seu discurso na pedra do “real”. Não é admirável, então, o esforço dos regimes totalitários para dominar a escrita da *história*, suprimindo a pluralidade de vozes em torno de uma única verdade.

A literatura, por maior que seja o trabalho simbólico no nível da linguagem, é fruto da experiência humana, portanto não há uma linha sequer que não fale da realidade. O grande expoente da crítica brasileira Antônio Candido afirmava que os humanos estão em contato com a ficção o tempo todo, pois ela é parte essencial de suas vidas: os sonhos ao dormir, a entrega ao universo da fabulação durante o dia. Acerca das produções literárias propriamente ditas, Candido reafirma a potencialidade humanizadora que elas possuem, encontrando, em certa medida, os escritos de Iser acerca das possibilidades da literatura: quando a obra se apropria de gestos, ações, temáticas cotidianas, ela rompe com os automatismos, permitindo uma maior reflexão sobre os elementos do mundo.

Isto é altamente significativo para o texto ficcional. No ato de fingir, o imaginário ganha uma determinação que não lhe é própria e adquire, deste modo um predicado de realidade; pois a determinação é uma definição mínima do real. (ISER, 2002, p. 958)

A necessidade de se refletir sobre os elementos do mundo com maior argúcia é uma noção moderna, pois, como já supramencionado, foi nesse período que o

homem se tornou órfão de Deus. Logo, precisou de recursos para encontrar uma identidade em meio ao caos. É nesse contexto que surge o romance, um gênero que se consolida como uma aliança entre a memória e a imaginação, entre o que se foi e o que poderia ter sido. Na história do romance, bem como na história da humanidade, há sempre uma oposição de forças entre a tradição e o novo. Entre as diferentes escolas literárias, gerações de artistas, bem como os gêneros literários. No caso do surgimento do romance, a resistência, pode-se afirmar, foi ainda maior por representar uma mudança radical de mentalidade, uma afronta à mentalidade e aos preceitos da Igreja. Por essa razão, o romance que teve suas origens no início do século XVII com *Don Quijote*, só voltará a estar em voga no início do século XVIII, na Inglaterra, com as publicações de Fielding, Richardson e Defoe.

Na sociedade burguesa, na febre da Revolução, o romance encontra seu ápice. Massaud Moisés afirma que o período é regido por um sentimento de demofilia. Logo, os romancistas encontraram o espaço necessário para a produção de suas obras, que pertencem a gênero literário que volta o olhar para a sociedade, seus atores e suas contradições. Assim, o romancista possuía a consciência de que confrontava a sociedade, mas também, que escrevia para ela. O romancista então oferecia ao sujeito burguês um retrato de si, de seu vazio e imperfeições, mas sem que o burguês ali se reconhecesse.

Uma das estratégias para se gerar esse efeito, segundo Roland Barthes, é a adoção do passado simples na narração dos eventos, que exprimiria um ato fechado, definido. Ao utilizar esse tempo verbal, o romancista definiria uma marcação de distância entre o *real* e o *falso*, aproximando-se da sociedade e tocando suas feridas, mas sob o pretexto de se tratar de uma *mentira*.

A discussão sobre a modernidade e romance é parte essencial da obra de Milan Kundera, objeto de estudo desta dissertação. Os romancistas do século XVIII e XIX são essenciais para os contornos cores que sua obra adquire. Todavia, seu estudo inicia-se a partir das origens do pensamento moderno. E não há como escapar de Descartes. Há um outro pensador que também é de suma importância para os primórdios da modernidade, como nos aponta Kundera. Seguindo essa tese, debruçar-nos-emos sobre Descartes e Cervantes nos primórdios da Idade Moderna.

1.3 Descartes e Cervantes: os pais da modernidade

Dom Quixote nos diz que ser moderno não é uma questão de sacrificar o passado em favor do novo, mas de manter, comparar e recordar valores que criamos, tornando-os modernos de modo a que não percam o valor do moderno. (FUENTES, 1988, p. 67)

Para a compreensão da história e da história do romance na obra de Milan Kundera, por se tratar de uma obra que abarca questões nascidas com a modernidade, fez-se necessário perscrutar as intelectualidades que fundaram o período: René Descartes, o precursor do método científico e Miguel de Cervantes, autor de *Dom Quixote*, que não recebe os devidos créditos enquanto “pai da modernidade”, como evidencia o escritor tcheco. Com esses dois autores temos o método científico e o rompimento com a ideia de verdade única, objetos das análises dos ensaios e dos romances kunderianos.

O pensamento moderno nasce marcado pela confiança na razão. Mas esse racionalismo difere-se daquele que imperava no Ocidente até então. A realidade apresenta-se como múltipla e relativa. Somente por meio da razão se poderia reunificar o mundo, representá-lo. Por isso, a matemática é considerada o modelo ideal, pois esta representaria a razão, uma vez que segue procedimentos determinados e precisos. E essa insistência no método é crucial para os filósofos modernos, já que não se pode mais ter garantias externas e a confiança é depositada nos sistemas abstratos.

Para René Descartes, filósofo francês nascido em 1596, considerado como um dos pais do pensamento moderno, nem sequer dos aspectos mais básicos podemos ter qualquer certeza. O mundo poderia ser apenas um sonho ou um artífice de um Deus enganador ou de um gênio maligno que nos confunde os sentidos e nos faz acreditar que os princípios matemáticos sejam indubitáveis.

Suponhamos, pois, agora, que estamos adormecidos e que todas essas particularidades, a saber, que abrimos os olhos, que mexemos a cabeça, que estendemos as mãos, e coisas semelhantes, não

passam de falsas ilusões; e pensemos que talvez nossas mãos, assim como todo o nosso corpo, não são como nós o vemos. (DESCARTES, 1995, p. 94)

Parte da pesquisa de Descartes pode ser atribuída também à experiência que ele adquirira durante suas viagens, nas quais pôde observar os costumes e tradições de outros povos, que se diferiam substancialmente daqueles de seu país. Logo, havia divergência sobre o que se considerava verdade. Não bastava então perquirir o que era indubitável no mundo exterior, era necessário começar a investigação por si mesmo. Não bastava apenas reparar a casa, e sim demoli-la e refazê-la. Com esse intento, em 1637, o jovem publicou *O Discurso do Método*, sua primeira obra. Ulteriormente, esboçara escrever sobre as ciências e a metafísica, como é o caso de *Regras para a direção do espírito* (1628) e *O mundo ou tratado da luz* (1929). Contudo, o que lhe atribuíra certa notoriedade entre seus pares na época foram as cartas que enviara ao Rev. Pe. Mersenne, que as fazia circular. O filósofo tinha receio da recepção de suas ideias por parte da Igreja. Sobretudo porque Galileu acabara de ser condenado e Descartes prezava não apenas pela ordem da Igreja, mas da sociedade – ainda que fosse um espírito livre. Enfim Descartes resolve publicar o *Discurso do Método*, em resposta à fama que tinha, a fim de ratificá-la, bem como suscitar o interesse de seus pares e do poder público por suas pesquisas.

O leitor desavisado que abre o *Discurso do Método* pela primeira vez, pode sentir certa estranheza. Pelo título da obra, espera-se explanação de como se seguir o método científico. Esse leitor encontrará, porém, um resumo da biografia do autor e um esboço de suas teorias. A intenção, como o próprio Descartes revela, não é didática. É uma narrativa sobre o seu percurso em direção à razão. Antes, se apoiava nos sentidos e pelos sentidos, mas percebeu que algumas vezes esses o enganaram. Até porque, uma mesa, sendo vista de diferentes perspectivas, pode ter diferentes tamanhos e cores. Pode ser apenas uma ilusão. No processo da dúvida hiperbólica, as certezas são atropeladas pelo rolo compressor de sua reflexão. Em *O Discurso do Método*, Descartes conclui que pensa, e se ele pensa, ele é, ELE EXISTE. O que ele é, afinal, nada pode dizer, pois de tudo se pode duvidar. A única coisa da qual não se pode duvidar é da própria dúvida. E para duvidar, precisa existir. Este é um exemplo de ideia clara e distinta, que na concepção cartesiana, seria a “verdadeira”.

Tendo notado que nada há no “eu penso, logo existo”, que me assegure de que digo a verdade, exceto que vejo muito claramente que, para pensar é preciso existir, julguei poder tomar por regra geral que as coisas que concebemos mui clara e mui distintamente são todas verdadeiras. (DESCARTES, 1995, p. 55)

O princípio do *cogito*, que seria o ponto inicial para se perquirir verdades e também a primeira verdade filosófica entra em contradição com outra tese cartesiana, que afirma que uma proposição só pode ser considerada verdadeira se estiver em consonância com a validação por meio da prova divina. Como saber se o *cogito* é verdadeiro se ele dependeria da Verdade divina? E como saber se esse Deus teria, de fato, uma existência? Landim nos demonstra uma maneira de desmontar essa questão por meio da análise minuciosa dos termos *verdade* e *certeza* na obra do filósofo francês. Se há ali uma verdade, há então uma certeza objetiva. Se há certeza, há uma verdade justificada (LANDIM, 1992, p. 13). A prova do *cogito* é então realizada em duas etapas: a demonstração da verdade do enunciado e o reconhecimento dessa verdade. Para que algo seja verdade, é necessário que seja “mui claro” e possa ser “reconhecido distintamente”. As ideias obscuras e confusas não são deixadas de lado. Embora não se enquadrem na definição de verdade, Descartes afirma sua validade por meio da Verdade Divina: “pois não seria possível que Deus, que é todo perfeito e verídico, as houvesse posto em nós sem isto” (ibid). Logo, ao invés de negar a existência dessas, a Verdade Divina teria como função afirmar sua veracidade, além de ratificar a validade da *Regra Geral*.

Em relação à existência de Deus, Descartes resolve essa questão através da noção de *res infinita*, uma substância onipotente, onipresente, onisciente e inesgotável, que se existe ao nível do *cogito*, só poderia ter sido colocada lá por meio de algo exterior. A existência, enquanto algo perfeito só poderia ter sido criado por algo perfeito, logo, a *res infinita*, Deus.

A partir desse processo Descartes avança em seu método de conhecimento. Para chegar àquilo que está externo ao cogito, não por meio dos sentidos, mas por meio da razão, é realizada uma operação de transformação das coisas em ideias dessas coisas, de forma que se possa construir por meio do pensamento uma cadeia

racional. De coisas a objetos do conhecimento. A esse processo dá-se o nome de representação, cujo sujeito é o *cogito*. O mundo torna-se, então, o objeto, passível de ser reduzido pela ciência. Assim, o sujeito poderia reorganizar o mundo à sua vontade.

Partindo-se dessas ideias, pode-se observar que em sua teoria Descartes cria sua Regra Geral para conhecimento da verdade, embora não discorra sobre o que significa essa verdade. Acerca dessa discussão, o filósofo escreve a Mersenne uma carta na qual comenta o livro do barão de Cherbury sobre verdade, probabilidade e fé.

Ele examina o que é a verdade: e quanto a mim eu jamais duvidei dela, parecendo-me que é uma noção tão transcendentalmente clara que é impossível ignorá-la. Com efeito, existem meios de examinar uma balança antes de usá-la, mas não existiriam meios de aprender o que é verdade se nós não a conhecêssemos naturalmente. Pois, que razão teríamos para aceitar o que delas nos fosse ensinado, se nós não conhecêssemos já a verdade? Assim, pode-se explicar àqueles que não compreendem a língua e lhes dizer que a palavra verdade, na sua significação própria, denota a conformidade do pensamento com o objeto, mas que quando ela é atribuída às coisas que existem fora do pensamento isto significa somente que estas coisas podem servir de objetos a pensamentos verdadeiros, seja aos nossos, seja aos de Deus, mas não se pode dar qualquer definição lógica que ajude a conhecer a sua natureza. (DESCARTES, René. Correspondências. Carta CLXXIV).

Descartes é cético em relação à tentativa de se explicar o que é a verdade, e a considera um valor transcendental, deslizando-se dessa pergunta em direção a duas outras: como saber se é possível ser verdadeiro e como se chegar à verdade. Essas proposições constituem as duas vias que o filósofo utiliza para demonstrar: a via sintética e a analítica. Essas não se diferenciam pelo que se é mostrado, mas pelo processo utilizado para se demonstrar. Na via sintética, há uma cadeia de demonstrações, nas quais um enunciado se liga ao outro que o antecede, construindo-se uma conclusão. Na via analítica, para além de se saber porque um enunciado é verdadeiro, também se perquire como eles foram descobertos enquanto verdadeiros.

O método estabelecido por Descartes foi decisivo para o desenvolvimento das ciências, bem como para o curso da humanidade na era moderna. Todavia, há aspectos que não são tocados por sua obra - como a definição de *verdade* - em parte, por conta da limitação necessária para o estabelecimento de um método – afinal, todo método precisa ter uma delimitação-, mas, que são cruciais para o entendimento dos desdobramentos da modernidade até o período atual. No pensamento cartesiano, a loucura é encarada como um erro, como perda da verdade. O filósofo inclusive racionaliza que se o homem pode pensar, ele não pode ser louco, se é louco, não pode pensar. Sinaliza-se então que a razão e a loucura são incompatíveis nos primórdios da Modernidade, isto é, pelo menos no pensamento cartesiano. Ao observar a tradição clássica e o início do período moderno, Michel Foucault realiza duas descobertas fundamentais sobre a loucura, ou ainda, ele descobre uma descontinuidade que leva a ruptura em dois níveis: o das teorias sobre a loucura e o das práticas que dizem respeito ao louco. Havia de um lado as práticas médicas relacionadas aos sintomas e causas da loucura, e do outro lado, o louco relacionado às concepções políticas, jurídicas e econômicas. Enquanto prática de saúde, no período clássico não havia a instituição clínica psiquiátrica, então a loucura era encaixada no rol de doenças comuns, apenas possuidora de sintomas diferentes. (MACHADO, 2001, p. 23)

No mesmo século em que Descartes publicou suas *Meditações* e o *Discurso do Método*, houve a publicação de uma obra que trazia como protagonista um personagem louco, que ensinou à humanidade que não existia mais uma verdade única. Cervantes tem o mérito de ter criado uma obra que sintetiza a transição do mundo que desaparece ao Novo mundo, integrando gêneros, sensibilidades e ideias. A figura do escritor poderia ser equiparada a Deus e ao Diabo. Pois ele cria universos, sentindo-se Deus, e depois, desafia a instância criadora, estendendo sua criação com a obra⁴.

No que tange à historiografia literária, uma das grandes querelas que os investigadores da literatura espanhola enfrentam é a caracterização do período conhecido como *Siglo de oro*, que abarca as produções literárias entre os séculos XVI e XVII. Em um primeiro momento, não é possível ainda se falar em diferenças

⁴ CAMPOS, 1973, p. 194

assentadas entre esses períodos, afinal, não há uma cisão do dia para a noite entre os movimentos literários. Contudo, observamos também que houve uma contínua modificação nas formas e nas ideias. O equilíbrio e a sobriedade renascentistas dão espaço a uma arte cumulativa, que preza pelo exagero nas formas e cultua as antíteses e os contrastes. É em meio a esse período de transição nas artes – e da Idade Média a Idade Moderna - que se situa Miguel de Cervantes Saavedra. Se para Fernando Pessoa, deve haver no mais pequeno poema de um poeta qualquer indício que existiu Homero, no campo do romance, o mesmo pode se afirmar sobre a existência de Cervantes. Por isso, colocamos o espanhol lado a lado com o filósofo francês na paternidade da consciência moderna. Descartes revolucionou o curso da humanidade com a elaboração da dúvida metódica para se chegar à verdade. Porém, o filósofo não se aprofunda sobre o que significa “verdade”, tema que é explorado no âmbito da obra cervantina.

Cervantes começa a produzir no ano de 1585 e sua obra passa por um processo de amadurecimento até 1616, ano de sua morte. Publicou poemas e peças de teatro, mas o que definitivamente o consagrou foi a maestria de suas produções em prosa. Em especial, sua obra-prima, *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote De La Mancha*.

Quando Deus deixava lentamente o lugar de onde tinha dirigido o universo e sua ordem de valores, separara o bem do mal e dera um sentido a cada coisa, Dom Quixote saiu de sua casa e não teve mais condições de reconhecer o mundo. Este, na ausência do Juiz supremo, surgiu subitamente numa temível ambiguidade; a única Verdade divina se decompôs em centenas de verdades relativas que os homens dividiram entre si. Assim, o mundo dos tempos modernos nasceu e, com ele, o romance, sua imagem e modelo. (KUNDERA, 2016, p. 15)

A principal obra de Cervantes inicia-se com um prólogo que destoa do padrão que costumeiramente se usava no período. Em suas primeiras linhas, o autor afirma ser não o pai de seu livro, mas um padraсто, e ao invés de desculpar-se - artifício retórico utilizado por seus contemporâneos – e pedir que sejam ignoradas as faltas

que porventura o leitor percebesse, o autor incentiva que seu público reaja à obra, leia-a, aponte suas falhas.

Pues ni eres su pariente ni su amigo, y tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado, y estás en tu casa, donde eres señor della, como el rey de sus alcabalas, y sabes lo que comúnmente se dice, que debajo de mi manto, al rey mato. (CERVANTES, 1958, p. 9)

Observa-se nesse trecho do prólogo, o tom jocoso que imperará em toda a obra. Há advertências aos críticos e aos “doutores” da Igreja, pois, segundo o autor, esses se decepcionariam com o livro, uma vez que seu romance não estaria dotado de erudição. Todavia, identifica-se na diegese referências a obras clássicas, especialmente romances de cavalaria, que figuram entre as leituras preferidas do protagonista. O desajuste entre o engenhoso fidalgo e seu período histórico celebra a transição da Idade Média à Idade Moderna. Os valores e as crenças medievais são lidos e colocados em prática durante sua trajetória. Esses valores já não regem o mundo atual, tornando-se, então, a causa das desventuras que o personagem sofre.

Dizia ele que Cid Rui Dias⁵ fora mui bom cavaleiro; porém que não tinha que ver com o Cavaleiro da Ardente Espada⁶, que de um só revés tinha partido pelo meio a dois feros e descomunais gigantes. Melhor estava com Bernardo del Cárpio⁷, porque em Roncesvales⁸ havia morto a Roldão o encantado⁹, valendo-se da indústria de Hércules quando afogou entre os braços a Anteu¹⁰, filho da Terra. Dizia muito bem do gigante Morgante¹¹, porque, com ser daquela geração dos gigantes, que todos são soberbos e descomedidos, só ele era afável e bem criado. Porém sobre todos estava bem com Reinaldo de

⁵ Cid Rui Dias, ou El Cid, foi um guerreiro espanhol que levantou armas na guerra entre mouros e cristão no século XI.

⁶ Referência ao protagonista do romance de cavalaria *Amadís de Grecia*.

⁷ Personagem clássico de histórias de cavalaria na Espanha e em Portugal.

⁸ Alusão à Batalha de Roscenvales, ocorrida no ano 778.

⁹ Comandante do exército franco na batalha de Roscenvales.

¹⁰ Referência oriunda da mitologia grega. Hércules, filho de Zeus, derrotou a Anteu, filho de Gaia, ao ergue-lo da terra.

¹¹ Personagem do poema épico *Il Morgante*, de Luigi Pulci.

Montalvão¹², especialmente quando o via sair do seu castelo, e roubar quantos topava, e quando em Alende se apossou daquele ídolo de Mafoma¹³, que era de ouro maciço, segundo refere a sua história. Para poder pregar um bom par de pontapés no traidor Galalão¹⁴, dera ele a ama, e de crescenças a sobrinha. (CERVANTES, 1876, p. 29)

O protagonista Alonso Quijada, homem magro, mas de aparência rija, debruçava-se sobre sua coleção de romances de cavalaria, até que certo dia, na febre de suas leituras, resolveu sair de casa e tornar-se um cavaleiro, Dom Quixote de La Mancha. Para essa empreitada, recolheu armas e utensílios domésticos, montou no velho rocim – visto por seu dono como um nobre cavalo de guerra -, fez de seu vizinho Sancho Pança um leal escudeiro – ao oferecer-lhe as terras que conquistasse – e saiu em defesa da honra de sua amada Dulcineia del Toboso, que na verdade, tratava-se de uma lavradora que vivia nas imediações.

As figuras de Dom Quixote e Sancho Pança representam as imbricações entre o ilusório e o real no âmbito do romance. O cavaleiro, em meio a seu delírio, empenha-se em converter os signos do mundo real nos elementos que lera nos romances. Se em um primeiro momento, como sugere Foucault, houve um rompimento entre as palavras e as coisas¹⁵, as estrebarias se tornam castelos, os rebanhos de ovelhas, temíveis exércitos e os moinhos de vento, ferozes gigantes que *devem* ser combatidos. O agir torna-se o imperativo que rege o fidalgo, que bravamente empenha-se em prolongar as palavras dos livros, transformadas em ações.

Não obstante estar ciente de que seu amo vive em um mundo imaginário e manter-se cético em relação a seus planos, Sancho acompanha o cavaleiro em suas empreitadas, agindo em consonância com as regras dessa ficção, como evidencia-se no capítulo no qual o escudeiro recebe a missão de ser o governador de uma cidade habitada por cerca de cem mil pessoas. Tratava-se apenas de um faz-de-conta elaborado pelo casal de duques que comandava a localidade, mas Sancho é

¹² Nesta passagem, alude-se ao personagem do chamado *Ciclo Carolíngio*, conjunto de lendas medievais.

¹³ Uma das variantes do nome do profeta árabe Maomé.

¹⁴ Outro personagem do Ciclo Carolíngio.

¹⁵ Em *As Palavras e as Coisas*, Foucault sinaliza que em Dom Quixote há um primeiro indício de crise nos signos linguísticos. As palavras já não se assemelham as coisas, a literatura “cessou de ser a prosa do mundo; as semelhanças e os signos romperam sua antiga aliança”. (FOUCAULT, 2000, p. 64)

submetido a uma série de desafios e prova-se justo e astuto. Após vencer uma guerra (fictícia), o escudeiro resolve entregar o comando, por considerar a posição árdua. Sancho, então, retoma seu posto ao lado do Dom Quixote.

No segundo volume da obra, o cavaleiro se depara com uma peleja ainda mais árdua: precisa seguir à risca os ensinamentos de seus livros, ao passo que luta para provar sua própria existência e identidade. Os personagens que encontra pelo caminho, disfarçam-se com as obsessões de Dom Quixote a fim de zombar dele. Dessa forma, Cervantes iluminou as parcelas de crueldade e sordidez que existiam em sua contemporaneidade e que se fazem presentes em todas as épocas da história da humanidade. O escritor não precisou romper radicalmente com o paradigma clássico para ultrapassá-lo. Em um movimento dialético, a tese épica e a antítese realista são combinados e revelam aspectos até então inexplorados da existência humana em um período no qual as certezas da Idade Média desmoronam frente à emergência da Idade Moderna. O desajuste de Dom Quixote é o desajuste do homem que não morrerá no mesmo mundo onde nasceu. Miguel de Cervantes, por meio de seu icônico romance, traduz os grandes valores da humanidade e ensina ao mundo moderno que não há mais uma Verdade única. O cristal da Verdade é rompido pela lança de Alonso Quijada.

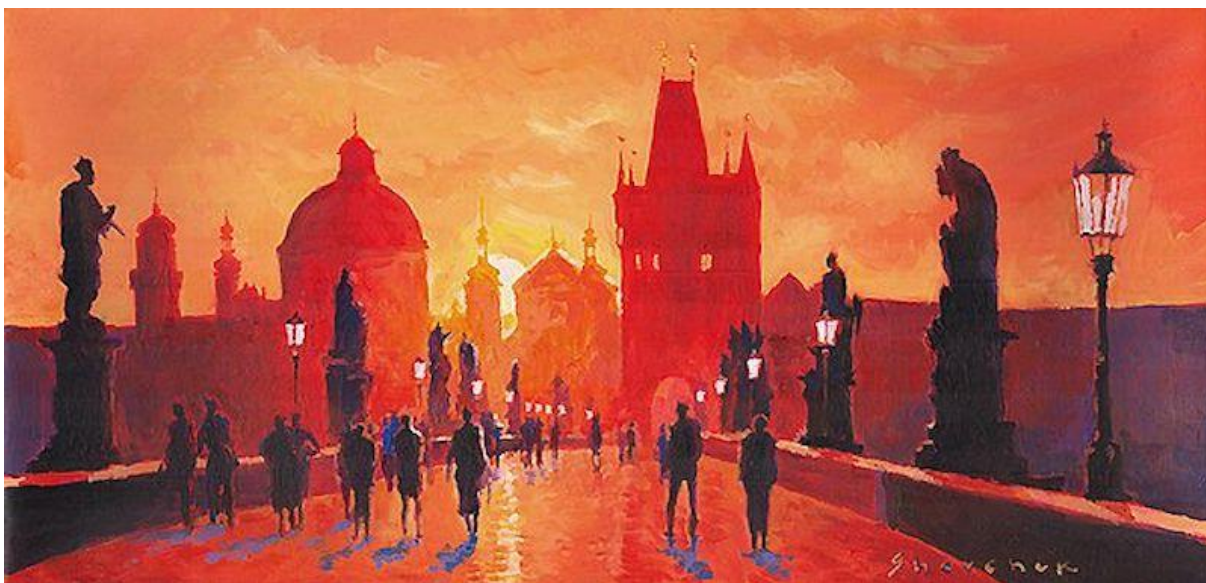
CAPÍTULO II

A CHECOSLOVÁQUIA E O ROMANCE KUNDERIANO

Minhas observações relativizam o alcance da noção de Europa Central, demonstram seu caráter vago e aproximativo, mas ao mesmo tempo são esclarecedoras. É verdade que é impossível traçar as fronteiras da Europa Central de modo duradouro e com exatidão? Claro! Essas nações nunca foram donas nem de sua sorte nem de suas fronteiras. Foram raramente sujeito, quase sempre objeto da história. (KUNDERA, 2005, p. 47)

2.1 Kundera e Fuentes: Um Encontro¹⁶

¹⁶ *Um Encontro* é o título da coletânea de ensaios publicada por Kundera em 2009. Nesse livro, o autor se debruça sobre os temas que lhe são caros como a existência e a estética a partir das leituras e dos artistas que compõe sua história do (com o) romance.



Prague Charles Bridge, por Yuriy Shevchuk (2007)

Os escritores Julio Cortázar, Gabriel García Márquez e Carlos Fuentes foram convidados pela União dos Escritores Tchecos a conhecerem o país no outono de 1968, período de grande tensão devido à revolta no interior do Partido Comunista tcheco e a consequente reação soviética¹⁷. A descrição do encontro entre os romancistas inicia-se com as impressões deixadas pela cidade de Praga, primeira parada dos latino-americanos. Fuentes apresenta-a como uma cidade “impossível de se voltar e impossível de se esquecer”¹⁸. Trata-se da capital das defenestrações e lar das figuras mitológicas Golem e Fausto. O autor ressalta que a cidade é envolta em um clima bucólico devido a dicotomia entre o Gótico e o Barroco.

Não há cidade mais bela na Europa. Entre o alto gótico e o barroco, sua opulência e sua tristeza se consomem num casamento da pedra com o rio. Como o personagem de Proust, Praga conquistou a aparência que merecia. É difícil voltar a Praga; é impossível esquecê-la. É verdade: é habitada por fantasmas demais. (FUENTES, 1988, p. 195)

¹⁷ FUENTES, 1988, p. 194.

¹⁸ FUENTES, 1988, p. 195.

O encontro dos escritores latino-americanos com o romancista tcheco foi altamente significativo para as duas partes, sobretudo para Carlos Fuentes, que se tornou amigo de Milan Kundera, compartilhando de sua visão sobre a singularidade do romance, além de sua importância fulcral em uma sociedade cuja imaginação é tomada pelas mídias multimodais¹⁹. A arte romanesca possuiria a capacidade de dizer as coisas de maneira que não poderiam ser ditas de nenhuma outra forma, ou ainda, no termo que surge com os romances realistas do século XIX, *le mot juste*.

A amizade entre os romancistas consolidou-se quando Kundera e sua esposa Vera foram morar em Paris, cidade habitada por Carlos Fuentes devido ao cargo de embaixador. Essa aproximação entre o checo e o mexicano evidenciou as semelhanças que havia entre os dois países a despeito da distância geográfica. Entre as características apontadas, elencam-se as ditaduras vivenciadas na América Latina e na Europa Central e a presença do barroco na história dessas regiões. Contudo, o aspecto principal, ressaltado especialmente por Kundera, diz respeito às produções romanescas nas duas regiões, responsáveis pela guinada na estrutura do romance no século XX. Nas primeiras três décadas, Kafka, Musil, Broch e Gombrowicz teriam aberto novas possibilidades estéticas para o gênero, bem como criaram um ambiente propício para a fase seguinte, desenrolada nas Américas durante as décadas de 1950 a 1970, encabeçada por nomes de peso: Juan Rulfo, Carpentier, Ernesto Sábato, García Márquez e o próprio Carlos Fuentes²⁰, que publicaria romances enquadrados na categoria denominada por Kundera como *arquirromance*, isto é: uma obra capaz de dizer tudo aquilo que somente o romance pode dizer, além de condensar aquilo que o romance representou ao longo de seus quatrocentos anos.

Em relação a Milan Kundera, Carlos Fuentes em *Os Outros e Eu* comenta aspectos que dizem respeito não apenas à produção literária do checo, mas sobre a situação histórica pelo qual passava. Durante o encontro no país, as tropas soviéticas avizinham-se. Esse fator, para o mexicano, tornou o clima do encontro mais

¹⁹ Ao perquirir-se as obras de Milan Kundera e de Carlos Fuentes, foram percebidas similitudes na construção do pensamento sobre a arte romanesca, especialmente nas obras *A Cortina* e *A Arte do Romance*, do escritor tcheco, e *Eu e os Outros – Ensaios Escolhidos*, *A Geografia do Romance* e *Em 68: Paris, Praga e México* do escritor mexicano. A concepção de Dom Quixote como o primeiro romance moderno e fundador da modernidade, é uma tese apresentada por ambos, bem como os argumentos utilizados para ratificar essa posição teórica.

²⁰ KUNDERA, 2013, p. 76

severo²¹. Os cidadãos checos, que celebravam a parcial liberdade que haviam conquistado nos últimos meses de 1968, enfrentariam, em breve, um novo derramamento de sangue.

2.2 A Checoslováquia, ou A Tragédia da Europa Central²²

²¹ FUENTES, 1988, p. 194.

²² KUNDERA, Milan. *UN OCCIDENT KIDNAPPÉ ou la tragédie de l'Europe centrale*. N°. Paris: Le Débat, 1983/5.



23

Milan Kundera nasceu na cidade de Brno em 1929. Oriundo de uma família erudita – Ludvik Kundera, pai do autor, presidiu a Academia Musical de Brno entre os anos de 1948 e 1961 -, o romancista versou-se em música, pintura e estética, conhecimentos que enriqueceram sua produção literária e teórica. Suas primeiras publicações foram no campo da poesia, fato que o próprio artista comenta posteriormente em *A Arte do Romance* (1986). Para ele, a inclinação aos versos é um sinal de uma atitude lírica perante a vida, típica dos jovens escritores²⁴. Ao analisar-se a trajetória de Milan Kundera e de seu país, tornam-se evidentes os acontecimentos que culminaram em sua atitude perante a literatura e em relação à terra natal. Kundera fora expulso do partido comunista em duas ocasiões: em 1956 e em 1970. O motivo

²³ Mapa das regiões da Europa proposto por Ständiger Ausschuss für geographische Namen (StAGN). Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grossgliederung_Europas-es.svg> acesso em 09 de julho de 2019.

²⁴ KUNDERA, 2005, p. 84.

fora as suas publicações literárias, que demonstravam ceticismo em relação ao regime stalinista.

O livro *A Arte do Romance* é dividido em sete partes, definidas, na nota de abertura, como as “confissões de um prático”²⁵. O quarto capítulo da obra constitui-se de uma entrevista realizada por Christian Salmon²⁶ com o autor a pedido da revista nova-iorquina *Paris Review* acerca de sua composição romanesca. Salmon interroga Kundera a respeito do significado da palavra “tema”, utilizada por este para referir-se ao elemento que motivaria as indagações filosóficas da voz narrativa em seus romances.

M.K.: Um tema é uma interrogação existencial. E cada vez mais me dou conta de que tal interrogação é, afinal, o exame de palavras particulares, de palavras-tema. O que me leva a insistir: o romance é baseado primeiramente em algumas palavras fundamentais. É como a “série de notas em Schönberg”. Em *O livro do riso e do esquecimento*, a “série” é a seguinte: o esquecimento, o riso, os anjos, a “litost”, a fronteira. Essas cinco palavras principais são, no decorrer do romance, analisadas, estruturadas, definidas, redefinidas, e assim transformadas na categoria da existência. (KUNDERA, 2016, p. 90)

A História, portanto, seria para o escritor apenas mais um tema entre as indagações a respeito da existência no interior dos romances. Inclusive, em *Os Testamentos Traídos*, coletânea de ensaios lançada em 1993, Kundera aponta que para a sua produção literária, a História adquire relevância unicamente por ser o contexto utilizado para ambientar os personagens do romance.

Apesar de Milan Kundera defender a leitura de sua obra desassociada da situação histórica em que vivera, há evidências de que a Checoslováquia e os acontecimentos durante a década de 60 tem importância fulcral para a gênese de sua produção literária, uma vez que, majoritariamente, seus romances são situados em seu país natal, no período em que a União Soviética dominou-o. Aliás, o romancista quando alude à sua terra natal, prefere utilizar o termo “Boêmia”, região que durante

²⁵ KUNDERA, 2016, p.7

²⁶ Escritor francês contemporâneo.

a Segunda Guerra Mundial passou a compor o país Checoslováquia. Do ponto de vista da geografia política, como aponta o próprio autor, algumas localidades descritas nos livros não correspondem ao território, mas ele insiste no uso por entender que a palavra *Checoslováquia*

É demasiada jovem (nasceu em 1918), sem raízes no tempo, sem beleza, e trai o caráter composto e jovem demais (não provado pelo tempo) da coisa denominada. Se, a rigor, pode-se fundar um Estado sobre uma palavra tão sólida, não se pode fundar sobre ela um romance. (KUNDERA, 2016, p. 90)

A publicação de *A Brincadeira* em 1968 levou o escritor a ser expulso do Partido Comunista, bem como à sua censura. Diante de um perigo eminente à sua integridade física, Milan Kundera passou a viver na França a partir de 1975, onde seu romance inicial foi republicado. Na coletânea de ensaios nomeado *Cortina, ensaio em sete partes*, o escritor relata alguns dos episódios que se sucederam nessa transição. O principal, que o deixou atônito, diz respeito ao equívoco de se estabelecer a Checoslováquia - que se dividiu nas atuais nações da República Tcheca e da Eslováquia-, no Leste Europeu e não na Europa Central. Esta é uma questão sensível ao escritor, a ponto de Kundera impedir a publicação do prefácio de um dos seus romances por ter sido colocado em comparação com Dostoiévski e Gogol²⁷. A negativa ao prefácio não se deu por uma possível querela contra esses escritores. De fato, Dostoiévski é uma das figuras mais citadas nos ensaios do escritor tcheco e está presente entre as fontes literárias nas quais seus romances estão embebidos. O motivo genuíno para essa atitude deve-se ao sentimento do povo tcheco no que tange à sua incorporação ao território da URSS. Os habitantes da Checoslováquia estavam não apenas privados de sua soberania nacional, mas foram anexados a um outro mundo, a uma outra cultura. A esse respeito, Kundera publicou um texto intitulado *Um Ocidente Sequestrado: A Tragédia da Europa Central*, no qual desdobra a questão.

O primeiro evento analisado nessa publicação ocorreu em 1956. Pouco antes dos bombardeios das tropas invasoras, o diretor da Agência Húngara de Notícias teria

²⁷ KUNDERA, 2005, p.56

transmitido uma mensagem desesperada aos quatro cantos do mundo, solicitando apoio contra as tropas russas que marchavam rumo ao centro de Budapeste. O pedido de ajuda fora finalizado com a impactante frase “nós morreremos em nome da Hungria e da Europa”²⁸. Kundera esmiúça essa sentença a fim de desvelar possíveis significados. Morrer pela Europa, nesse contexto, denotaria, lutar em prol do Ocidente²⁹.

De fato, o que a Europa significa a um húngaro, a um checo, a um polonês? Por milhares de anos essas nações pertenceram à parte da Europa enraizada no Cristianismo Romano. Eles participaram em todos os períodos de sua história. Para esses povos, a palavra “Europa” não representa menos um fenômeno geográfico que uma noção espiritual sinônima da palavra “Ocidente”. No momento em que a Hungria não é mais europeia – isto é, não é mais ocidental –, ela é desviada de seu próprio destino, além de sua história; ela perde a essência de sua identidade. (KUNDERA, 1984, p.2, tradução nossa).

O autor refere-se nessa citação, sobretudo, à divisão cultural existente na Europa. De um lado, os povos advindos do antigo império romano, sob a égide da Igreja Católica e do outro, a tradição ancorada em Bizâncio e na Igreja Ortodoxa. Com o final da Segunda Guerra, o território europeu percebeu alterações não fundadas em um critério cultural ou identitário. Dessa forma, os países citados anteriormente se viram agregados a um mundo do qual nunca fizeram parte, emergindo no continente três situações díspares: a Europa Ocidental; o ramo Oriental; e os países que possuidores de identidade ocidental, geograficamente no centro e politicamente impelidos à Europa Oriental.

Uma vez que os povos da Europa Central não se reconheciam como parte integrante do Leste, depreende-se o motivo da resistência encontrada pela URSS para mantê-los sob seu domínio. Houve revoltas na Hungria durante o ano de 1956, a Primavera de Praga em 1968 e as revoltas polonesas em 1956, 1968 e 1970. Por essa razão, não se trataria de problemas internos ocorridos no Regime Comunista,

²⁸ “We are going to die for Hungary and for Europe” (KUNDERA, 1984, p. 1)

²⁹ KUNDERA, 1984, p. 2.

mas sim de países ocidentais rebelando-se ao *sequestro*, lutando pela conservação de suas raízes. Um embate contra o esquecimento. Conjuntamente a análise das situações que levaram húngaros, checos e poloneses a resistir ao domínio soviético, há um outro fator fulcral a ser observado: a Rússia também lutava para não desaparecer. As engrenagens do Regime não permitiam reconfigurações, pois, qualquer mudança em sua estrutura poderia significar o enfraquecimento dos ideais fomentadores, risco deveras alto a ser assumido, resultando assim, nas contrarrevoluções instituídas pelo exército soviético, manchando os ideais marxistas e as ruas com sangue de populares.

2.3 O Totalitarismo – ou a Insustentável leveza do ser³⁰

O filho de Stálin não teve uma vida fácil. Fruto da união entre o pai e uma mulher que, ao que tudo indica, acabou sendo fuzilada por ele, o jovem Stálin era, portanto, ao mesmo filho de Deus (pois seu pai era venerado como Deus) e amaldiçoado por ele. As pessoas tinham medo dele em dobro: podia lhes fazer mal com seu poder (afinal, era o filho de Stálin) e com sua amizade (o pai podia castigar no lugar do filho repudiado). [...] Logo no início da guerra foi capturado pelos alemães e acusado de sujo por prisioneiros provenientes de uma nação [Inglaterra] que considerava incompreensivelmente reservada e pela qual sempre tivera, por isso, uma antipatia visceral. [...] Assim, o filho de Stálin corre para os fios eletrificados e se atira neles como no prato de uma balança que sobe, lamentavelmente, elevado pela leveza infinita de um mundo que já não tem dimensões. [...] O filho de Stálin deu a vida por merda. Mas a morte por merda não é destituída de sentido. Os alemães que sacrificaram a vida para ampliar seu império em direção ao leste, os russos que morreram para que o poder de seu país se estendesse em direção ao oeste, esses, sim, morreram por uma tolice e a morte deles é destituída de sentido e de qualquer valor geral. Em contrapartida, a morte do filho de Stálin foi a única morte

³⁰ Romance mais conhecido de Milan Kundera. Publicado originalmente na França em 1984.

metafísica em meio à idiotia universal da guerra. (KUNDERA, 2008, p. 240)

Em *A Insustentável Leveza do Ser*, Milan Kundera conduz seus leitores a uma reflexão a respeito dos significados de leve e pesado, além de perquirir se o positivo seria relacionado à leveza e se o negativo acarretaria em uma noção de peso. Ao longo do romance, o escritor evidencia através dos egos experimentais a complexidade dessas noções no mundo humano, tendo em vista que a leveza – no senso comum, apontada como algo bom-, conduziria a um risco de perda, à insignificância. Por outro lado, as situações mais pesadas trariam concretude às vidas dos seres humanos, tornando-as mais reais, mais autênticas. Esses conceitos são aprofundados à medida em que o comportamento das personagens é examinado. Ademais, a voz narrativa confunde-se com a voz do autor nas passagens em que essa se detém a fatos históricos, além de comentar o pensamento de alguns filósofos, como acontece na abertura do romance, no qual o leitor é apresentado ao eterno retorno nietzschiano.

O mito do eterno retorno afirma, por negação que a vida desaparece de uma por todas, que não volta mais, é semelhante a uma sombra, não tem peso, está morta por antecipação, e por mais atroz, mais bela, mais esplêndida que seja, essa atrocidade, essa beleza, esse esplendor não têm o menor sentido. (KUNDERA, 2008, p. 9)

Dentre a lista de fenômenos ponderados a respeito de sua leveza ou de seu peso, a análise sobre a guerra faz-se um dos mais significativos na obra. Ao afirmar que a morte do filho de Stálin, motivada pela merda³¹ seria mais pesada, logo, mais autêntica do que o perecimento dos soldados alemães e russos em combate, o autor estabelece uma crítica incisiva aos fundamentos dos regimes totalitários. Nesse modelo de organização social, o derramamento de sangue justifica-se pela continuidade do funcionamento das instituições. A esse respeito, Hanna Arendt, em *As Origens do Totalitarismo* (1973), afirma que o controle sobre as massas é um

³¹ Utilizou-se o termo em virtude da escolha lexical da tradutora do volume.

elemento crucial para a manutenção de um regime³². Para ratificar seu ponto, a autora exemplifica os casos de Hitler e de Stálin. O primeiro desses, sem o apoio da população, não administraria as crises internas e externas ocorridas no *reich*. Tampouco, o líder russo comandaria os julgamentos em Moscou sem o suporte das massas.

A popularidade de ditadores, para Arendt, advém de um projeto de governança que enaltece os crimes cometidos anteriormente em nome de uma determinada causa. Essa espécie de propaganda instigaria na população um sentimento ao qual a autora conceitua como atração mórbida³³. O mal torna-se algo banal e a violência deixa de ser algo repreensivo em determinada sociedade. Arendt descreve um aspecto ainda mais impactante a respeito das massas envolvidas nos regimes totalitários: por vezes, quando o membro é punido pelo movimento, ele continua disposto a participar, inclusive até a morrer, em prol da manutenção de seu status perante o regime.

O fanatismo dos movimentos totalitários, ao contrário das demais formas de idealismo, desaparece no momento em que o movimento deixa em apuros os seus seguidores fanáticos, matando neles qualquer resto de convicção que possa ter sobrevivido ao colapso do próprio movimento. Mas, dentro da estrutura organizacional do movimento, enquanto ele permanece inteiro, os membros fanatizados são inatingíveis pela experiência e pelo argumento; a identificação com o movimento e o conformismo total parecem ter destruído a capacidade de sentir, mesmo que seja algo tão extremo como a tortura ou o medo da morte. (ARENDT, 2012, p. 436)

Em *A Brincadeira*, Ludvik vai a julgamento pelos colegas do Partido. Alguns, inclusive, eram seus conhecidos. A peripécia custou-lhe a expulsão da faculdade, bem como a obrigação de cumprir trabalho forçado em uma mina de carvão. Seu futuro, evidentemente, estava arruinado. Maketa, sua namorada, embora ciente das moléstias as quais o rapaz seria submetido, decidiu entregar as cartas aos oficiais.

³² ARENDT, 2012, p. 434

³³ Arendt, 2012, p. 435

Em verdade, a personalidade do ego experimental³⁴ Maketa ratifica o argumento estabelecido por Hanna Arendt de que os Regimes Totalitários agregam os segmentos da população considerados apáticos ou estúpidos pelos demais movimentos. Essas massas até então possuíam pouco ou nenhum envolvimento com a política e subitamente se veem seduzidos por um discurso que pretende conquistá-los. Ademais, as experiências nos países liderados por déspotas evidenciam que a formação de um governo de massas se dá em um cenário no qual uma parcela significativa da sociedade encontra-se em um estado de neutralidade perante os interesses políticos e econômicos. Nesse contexto, uma minoria articulada pelos discursos eufóricos e sedentos de seus governantes somada à presença de uma maioria apática teria como resultado as catástrofes humanas, a exemplo do que se observou no século XX.

Para além da posição sustentada por Hanna Arendt, as considerações de Slavoj Žižek em *Alguém Disse Totalitarismo? Cinco Intervenções no (mau) uso de uma noção* (2013) requerem especial atenção. Nessa obra, o psicanalista esloveno, partindo do Materialismo, tece observações ao pensamento arendtiano e confronta algumas de suas teses principais – tido por ele como pertencente ao espectro da centro-esquerda liberal - acerca das diferenças e similitudes entre a Nacional Socialista de Hitler e a União Soviética.

Se existiu algum mecanismo psicológico norteador da ação socialista pós-68, para Žižek, não se trataria da *crença*, mas da *culpa*³⁵. Parte vital da estratégia socialista após os episódios de 1968 na Checoslováquia consistiu em chantagear membros da comunidade para que assinassem petições favoráveis à condenação de dissidentes. Por vezes, tratavam-se de acusações de crimes não cometidos por aqueles indivíduos, fato conhecido pelos populares obrigados a efetivar o ato. Essa traição aos próprios princípios enfraqueceu moralmente o povo checo, abrindo espaço para que a URSS reocupasse não apenas militarmente, mas ideologicamente aquele país.

³⁴ Milan Kundera utiliza o termo *egos experimentais* para definir os personagens romanescos. “O personagem não é uma simulação de um ser vivo. É um ser imaginário. Um ego experimental”. (KUNDERA, 2009, p. 38)

³⁵ ŽIŽEK, 2013, p.40

Com vistas à reconquista ideológica, há uma mudança na estratégia utilizada pelo governo socialista, na qual os efeitos podem ser observados na seguinte passagem de *A Brincadeira*.

Zemanek não protestava mais contra esse dilúvio de elogios, e eu disse à srta. Brozova (com ironia subentendida, mas infelizmente quase ininteligível) que eu a compreendia, já que me lembrava que também no meu tempo de estudante seu atual professor era dos mais conceituados. Ela se apressou em concordar: não era de se espantar, quanto ao dom da palavra Pavel era inigualável, e, numa discussão, não haveria ninguém como ele para nocautear o oponente! “É, isso é verdade”, admitiu Zemanek, rindo, “mas se eu os levo a nocaute numa discussão, eles podem me derrotar por meios ainda mais eficazes!” (KUNDERA, 2012, p. 303).

No trecho citado, evidencia-se a ideia que perpassa esse romance: a aceleração da história na modernidade. Pavel Zemanek havia condenado Ludvik a executar trabalhos forçados em uma mina de carvão vinte anos atrás. No reencontro, Ludvik esperava poder vingar-se do executor de sua sentença e responsável pelo sequestro de uma parcela significativa de sua vida. Todavia, Zemanek desiludira-se com o Partido e conversa com o antigo conhecido expressando cumplicidade. O personagem não estava preparado para essa reação, logo, as duas décadas de planejamento para a vingança que aliviaria sua alma, já não era possível. Ademais, há outro aspecto que chama atenção no que diz respeito a esse fragmento. O rapaz fora condenado por uma brincadeira que fizera com sua namorada: um aspecto da vida particular que se cruzou com a vida pública ao envolver o Regime. Não havia espaço para nenhuma sorte de críticas ao governo, mesmo entre dois amantes. Neste trecho, porém, o diálogo contém críticas à repressão soviética, situação impraticável outrora. A aparente flexibilização do Regime é para Zizek, na verdade, uma estratégia utilizada para conservar o controle ideológico sobre a população. Uma atitude repreensiva, após os conflitos de 1968, presumivelmente, aguçaria os checos a organizarem-se em prol de uma nova revolta. Então, a tática do governo da URSS valia-se do espaço privado para as críticas, evitando, assim, que os populares utilizassem da imprensa e outros meios de alcance coletivo, que poderiam incitar o país. Do ponto

de vista psicanalítico, Žizek explica que a União Soviética compreendeu o paradoxo entre a Lei e o desejo de transgredi-la, transformando o espaço privado no alívio para esse desejo.

Percebemos um paradoxo semelhante na dialética cristã superegoica da Lei e sua transgressão (pecado): essa dialética não surge apenas do fato de que a própria Lei encoraja sua transgressão, gera o desejo de transgredi-la; nossa obediência à própria Lei não é “natural”, espontânea, mas *sempre-já mediada pelo desejo (ou por sua repressão) de transgredir a Lei*. Quando obedecemos à Lei, nós o fazemos como parte de uma estratégia desesperada para lutar contra nosso desejo de transgredi-la; portanto, quanto mais rigorosamente obedecemos à Lei, mais atestamos o fato de que, bem no fundo, sentimos a pressão do desejo de pecar (ŽIZEK, 2013, p. 43)

A observação de Žizek evidencia uma face sórdida dos regimes totalitários. A noção de indivíduo é apagada em detrimento da permanência do sistema. Se em um primeiro momento, o desenvolvimento econômico ou avanços em aspectos de ordem social poderiam legitimar as ações adotadas por um tirano, a partir do momento que a onda inicial de progresso começa a ruir, o regime começa a desestabilizar-se, lançando mão de atitudes mais autoritárias e violentas para garantir sua permanência.

2.4 As Reformas no Partido Comunista

Na União Soviética, os primeiros indícios de fissura surgiram à medida em que a onda inicial de crescimento econômico observada até meados da década de 60 deu espaço a um quadro de estagnação. No final da década de 80, houve o agravamento da situação econômica dos países membros, e aqueles que conseguiam manter a nível internacional seus índices penalizavam a qualidade de vida da população. No

que tange à divisão social do trabalho, os países socialistas já não conseguiam competir plenamente com os países capitalistas ou com as economias emergentes na Ásia, como China e Japão. Diante de um quadro de petrificação, os movimentos separatistas emergiram no seio do Regime. Todavia, o partido único detinha o monopólio econômico, político, bélico e ideológico e interveio nos países que esboçavam revoltas contra o sistema. Hodiernamente, um episódio de insurgência largamente conhecido foi a Primavera de Praga, ocorrido na Checoslováquia em 1968, na qual Alexander Dubček implementou por 8 meses uma forma de organização que veio a ser conhecida como *socialismo com rosto humano*.

Ao analisar esse contexto, o cientista político Jerzy J. Wiatr cunha a expressão *crise estrutural de formação*, utilizada para definir as contradições geradas pelo socialismo autoritário da URSS. Essa crise se assemelha a um nó: as contradições internas de um sistema crescem a tal nível que somente uma mudança nos pilares fundamentais das instituições de determinada sociedade poderiam recolocá-la no caminho do crescimento.

Para que haja o estabelecimento de uma alternativa à *crise estrutural de sistema*, necessita-se a escolha de um modelo de atuação que, segundo Wiatr, há três possibilidades: manter o sistema vigente – que se encaminha à ruína; adotar-se uma postura revolucionária; ou ainda, seguir pela via das reformas. De acordo o autor, a terceira variante possui maiores probabilidades de sucesso frente às demais. A inclinação pela via das reformas deriva de seu conceito denominado *necessidade histórica das reformas*. O entendimento do significado desse termo se dá pela explanação das possíveis falhas que os outros dois caminhos suscitados por ele poderiam ter.

A escolha pela petrificação de um sistema em crise presumivelmente conduzirá a seu declínio. Contudo, o autor argumenta que esse processo pode ser arrastado por séculos. Com objetivo de ratificar sua tese, Wiatr cita a observação de Wladyslaw Bienkowski³⁶ a respeito de uma tendência das instituições a petrificarem-se, além de identificar semelhanças entre a estrutura do poder na URSS e antigas civilizações orientais.

³⁶ *Problemas da Teoria do Desenvolvimento Social* (1966).

O poder ditatorial ilimitado do sistema comunista – escreve Bienkowski – seguiu a trilha do despotismo dos Czares, o qual, por sua vez, era continuação do despotismo oriental, o mesmo que, durante milênios, constituía o modelo de civilização dominante no mundo. Nada parece tão durável como as formas e os métodos de exercer o poder, como os mecanismos de sua dinâmica institucional. A comparação do sistema soviético com o modelo do *despotismo ideal*... mostra semelhanças notáveis: desde a concentração de toda a propriedade nas mãos do poder central do imperador, até, fazendo deste poder a única fonte de decisão e de iniciativa, o bloqueio de todos os processos espontâneos de diferenciação social e a subordinação deles às necessidades do sistema. (WIATR, 1990, p. 74)

No trecho mencionado, o autor elenca a concentração de poder central e o bloqueio dos processos de diferenciação social como características comuns entre o regime comunista e o czarismo e modelos milenares orientais. Entende-se nesta dissertação que esses traços compõem um espectro mais largo: são engrenagens que constituem os regimes totalitários de um modo geral, pois, observa-se estrutura similar nas ditaduras instauradas nos países da América Latina, tais como Brasil, Argentina e Chile, nos quais houve supressão de vozes destoantes, bem como o regime detinha o monopólio econômico, midiático e ideológico³⁷.

O conceito de petrificação de Bienkowski, embora funcione nas situações descritas, inclusive no que tange aos regimes totalitários na América Latina, perde sua força no decurso do século XXI. O fenômeno de globalização – sob o prisma social, tecnológico e econômico – alterou a disposição geopolítica do mundo. Para que uma nação perdure, ela precisa se envolver em transações comerciais com outros governos, e nesse processo inicia-se sua abertura. Ademais, o avanço tecnológico permite o fluxo de dados em grande velocidade, dificultando-se o controle das informações que a população consome. Feitas as últimas considerações sobre a petrificação, Wiatr, então, debruça-se sobre a segunda possibilidade de ação frente à crise: a via revolucionária, explanada a partir da análise de dois casos particulares, as revoluções ocorridas na Hungria e na Romênia. Durante a Segunda Guerra Mundial,

³⁷ Jaime Ginzburg, em *Autoritarismo e literatura: a história como trauma*, compara a estrutura dos regimes totalitários ocorridos no Leste Europeu e na América Latina e descrevendo os elementos que os constituem, petrificando o monopólio de poder – e de fala.

o exército húngaro apoiou as Forças do Eixo, com vistas a beneficiar-se nas disputas territoriais que travava contra seus vizinhos. Contudo, o poder militar da Hungria não foi suficiente para conter a investida soviética, culminando na tomada da capital em 1945. A população local não cedeu facilmente ao novo regime instaurado. A revolta despontou em 1956 por meio de iniciativa popular, transferindo-se o poder às mãos de um governo transitório, composto sobretudo por membros de partidos não comunistas³⁸. O exército soviético deslocou-se rumo Budapeste e retomou o controle do país. Por um lado, o povo húngaro demonstrou sua força e o espírito de resistência. Por outro, mais de 2000 húngaros morreram no conflito.

O segundo caso perscrutado pelo autor trata-se dos acontecimentos na Romênia em 1989. O regime comunista perdurava por mais de 40 anos naquela nação, indício de que o sistema fora enraizado firmemente. Ainda assim, a revolta eclodiu, embora os motivos ainda sejam dúbios. Não há consenso entre os especialistas, como ressalva Wiatr, se a revolta romena visava a derrubada do sistema ou se o intuito era o afastamento da elite que detinha o poder, o clã Ceausescu.

As experiências húngara e romena reiteram o ponto inicial do autor, que defende a reforma fundamental no sistema vigente. No caso específico do regime socialista, a previsão se comprovou acertada ao considerar-se o fim da União Soviética em 1991. As mudanças, segundo Wiatr, seriam necessárias para que o socialismo vigorasse, uma vez que a insistência em uma forma de organização estagnada levaria à erupção de novas revoluções. Somente por meio da reforma estrutural o derramamento de sangue seria evitado e o socialismo poderia, futuramente, adquirir contornos mais democráticos.³⁹ O advento dessas reformas no regime socialista não dependeria de condições eventuais, nem de gestos messiânicos. À medida que as contradições inerentes ao socialismo autoritário levassem ao enfraquecimento da economia, ou a perda de direitos civis.

Após 1968, grande número das pessoas comprometidas antes com a formulação de programas reformistas na Polônia, anunciaram terem se esgotado supostamente de modo definitivo, tais esforços, pelo menos no seio do Partido. Nos anos que se seguiram, constatou-se que não

³⁸ WIATR, 1990, p. 75.

³⁹ WIATR, 1990, p. 79.

tinham razão. O renascimento da alternativa reformista expressa a necessidade histórica de reformas que nenhum curso repressivo de política oficial *anti-reformista* conseguira suprimir. (WIATR, 1990, p. 80)

Entre os movimentos reformistas que surgiram na extinta URSS, o caso da Checoslováquia é um dos mais notórios. A população manifestava seu descontentamento perante as atitudes do regime, tais como censura à imprensa, a repressão de movimentos populares, bem como a utilização da burocracia enquanto ferramenta de distanciamento entre Estado e público.⁴⁰ Diante desse cenário, o movimento reformista cresceu dentro do Partido Comunista Tcheco, levando, em janeiro de 1968, o jovem Alexander Dubcek à secretaria do PCT, embora Antonin Novotny ainda fosse oficialmente o Presidente da República. A mudança na cúpula do regime foi encarada pela população como um sintoma de enfraquecimento, fato que impulsionou o levante juvenil em atos por todo o país. A ala do partido associada a Novotny ensejou uma revolta contra o movimento crescente na Checoslováquia, causando o descontentamento da população. Atendendo aos clamores populares, Dubcek expulsa Novotny e seus aliados das engrenagens estatais.

Diante dos acontecimentos na Checoslováquia, Moscou decidiu intervir para conservar o regime. Afinal, a eclosão da revolta checa poderia estimular movimentos similares nos outros países. Em agosto de 1968 as tropas soviéticas invadem o país. Dubcek e seus aliados foram presos e levados à Rússia, onde foram pressionados, inclusive com castigos físicos, a aceitar as condições da URSS e comprometerem-se a retroceder as reformas em vigor no país. Houve uma nova série de manifestações, contudo, a despeito do empenho dos cidadãos e do emblemático suicídio do jovem Jan Palach como protesto, elas não foram suficientes para barrar o processo de normalização.⁴¹

⁴⁰ PONGE, 2009, p. 42

⁴¹ PONGE, 2009, p. 42

2.5 O Destino Checo ou a querela entre Kundera e Havel ⁴².

O ano de 1968 representa mais do que uma mera data para os checos. A Primavera de Praga e a Contrarrevolução soviética marcaram profundamente o destino do país. As manifestações que levaram Dubcek caracterizaram-se pela larga participação de estudantes. Ademais, os artistas também tiveram papel crucial na retomada do orgulho checo e na revolta contra a anexação ao Leste europeu. Milan Kundera, em especial, participou ativamente no movimento embrionário da reforma.

O primeiro entre os discursos kunderianos mais conhecidos foi realizado no Quarto Encontro dos Escritores Tchecos, em 1967. Ao dirigir-se a seus pares, o romancista visa a evocar a grandeza que seu povo tivera outrora, elencando escritores importantes para a história daquele país, incitando seu público em prol do *reavivamento tcheco*⁴³. Para suscitar a questão, o romancista inicia a conferência com a tese de que os valores culturais seriam parâmetros para a existência de uma nação. Não se trataria de valores intrínsecos exclusivamente a um povo, e sim, à humanidade.

Utilizando-se esse critério, a Checoslováquia disporia das condições necessárias para afirmar-se enquanto nação, uma vez que em sua história haveria nomes de peso no tocante às artes e na tradução. Aliás, os tradutores seriam personalidades de suma importância, pois, através da decodificação dos textos clássicos a seu idioma, essas figuras seriam responsáveis por situar seu país em igualdade com as demais nações europeias.

As reviravoltas no cenário geopolítico da época colocariam em risco a existência das nações menores, que perderiam sua identidade, a começar pela língua. Como exemplo, Milan Kundera cita o caso belga, no qual o idioma nativo estaria cedendo espaço para a língua inglesa em diversos segmentos da sociedade, inclusive nas escolas primárias.⁴⁴ Caberia então aos escritores a responsabilidade de manter viva a cultura da nação. E no caso particular da Checoslováquia, os escritores

⁴² "Český úděl", em inglês "*The Czech Destiny*", é um ensaio publicado por Milan Kundera em 1968. Esse texto compõe os escritos políticos de Kundera, conjuntamente ao *Discurso no Quarto Congresso dos Escritores Tchecos* (1968) e *Radicalismo e Exibicionismo*. (1969)

⁴³ KUNDERA, 1968, p. 1

⁴⁴ KUNDERA, 1968, p. 3

deveriam transcender os limites impostos e lutar pelo reestabelecimento de sua pátria face ao Stalinismo, que para Kundera não seria igual ao fascismo, pois, neste último, haveria a total desumanização: os valores humanos continuariam intactos, uma vez que o fascismo se apresentaria como sua antítese. O Stalinismo, por outro lado, perverteria esses valores.

Mas o Stalinismo era o herdeiro de um grande movimento humano que, mesmo em meio ao mal-estar Stalinista, preservou algumas de suas atitudes, pensamentos, slogans, sonhos e linguagem. Ver um movimento dessa dimensão degenerar e tornar-se algo contrário, além de retirar de si toda virtude humana, ver ele transformar o amor pela humanidade em crueldade contra as pessoas, transformar amor pela verdade em delação, foi o testemunho de aspectos inacreditáveis dos valores e qualidades humanas básicas. (KUNDERA, 1968, p. 3)

Posteriormente à publicação de seu discurso, Milan Kundera publica o ensaio *Radicalismo e Exibicionismo*, como uma resposta ao dramaturgo Václav Havel, que lançara o ensaio *Czech Destiny?*, o mesmo título do romancista, mas com o acréscimo do sinal de interrogação. Tratava-se de uma provocação à “pomposa ilusão” kunderiana⁴⁵ de que o olhar para a história da Tchecoslováquia, bem como a retomada de sua grandeza poderiam salvar a nação do rumo que seguia. Havel afirma que o patriotismo de Milan Kundera seria prejudicial por seu olhar covarde para o passado ao invés de focar-se nas mazelas do presente. Essa atitude seria, portanto, menos crítica que ilusória⁴⁶.

Em *Radicalismo e Exibicionismo*, Milan Kundera reafirma os pontos que levantara antes: sua nação havia sobrevivido aos choques entre Bizâncio e Roma, e naquele momento, detinha a potencialidade de reerguer-se.

Se Havel afirma que o destino checo é um futuro no qual ele não acredita, então pode-se depreender que não acredita no destino humano e decidiu não envelhecer. Contudo, o destino é simplesmente o que foi atribuído. Os homens são mortais e as terras checas estão na Europa Central. A política checa deve proceder a partir do

⁴⁵ KUNDERA, 1969, p. 2

⁴⁶ Havel 1968, p. 5

reconhecimento do destino checo e das possibilidades contidas nele.
(KUNDERA, 1969, p.1)

Ademais, o escritor seleciona alguns pontos da crítica de Havel e as comenta, atribuindo à sua postura um mero exibicionismo disfarçado de atitude radical.

Mas o oposto também se encaixa: uma pessoa faminta por fazer de si mesmo um espetáculo estará inclinada a entender uma situação como sem saída, porque somente uma situação sem saída o libera da obrigação de considerações táticas e limpa completamente o caminho para sua autoexpressão, para sua exibição. E não apenas ele entende a situação como um beco sem saída, mas ele (empurrado pela sedução irresistível de um histórico conflito) consegue construir essa aporia, por meio de sua “ação de risco”. Ao contrário das pessoas razoáveis (entendidas como covardes), ele não tem medo do enfrentamento. No fim, ele não está infeliz a tal ponto de ansiar pela vitória. Mais precisamente, ele não tem a ânsia de ver a justa causa que defende sair vitoriosa; em seu âmago, a maior vitória reside em cada combate no qual se envolve apaixonadamente - apenas no brilho do embate cataclísmico de sua justa causa, a decadência de seu mundo e a glória plena de seu caráter serão iluminados. (KUNDERA, 1969, p. 6, tradução nossa)

O tom dos discursos kunderianos em 1968 difere-se daquele utilizado em suas publicações teóricas mais recentes, tais como os ensaios *A Cortina*, *Testamentos Traídos*, *A Arte do Romance* e *Um Encontro*, nos quais seus posicionamentos revelam-se mais moderados, além de não tocarem com a mesma energia nas questões políticas ocorridas em sua terra natal. Ademais, do episódio com Havel, nota-se a gênese de um dos conceitos mais caros à produção romanesca de Milan Kundera: a figura do dançarino. No romance *A Lentidão* (1995) os leitores são apresentados a esse arquétipo, que teria como característica principal o gosto pelo exibicionismo independente do custo.

Podem acontecer situações (nos regimes ditatoriais, por exemplo) em que é perigoso para o dançarino assumir posições publicamente; entretanto, é um pouco menos perigoso para ele do que para os outros,

pois, tendo se exibido sob a luz dos projetores, à vista de todos, fica protegido pela atenção do mundo; mas tem seus admiradores anônimos que, obedecendo a seu apelo tão irrefletido quanto esplêndido, assinam petições, participam de reuniões proibidas, fazem manifestações de rua; serão tratados sem complacência, e o dançarino nunca cederá à tentação sentimental de se censurar por ter causado a infelicidade deles, sabendo que uma nobre causa pesa mais que a vida de um ou outro. (KUNDERA, 1995, p. 22)

O personagem Pontevin atribui ao dançarino uma postura que chama de judô moral: uma disputa contra o mundo inteiro para provar-se mais corajoso, mais honesto e mais sincero. Para vencer seus adversários, ele apresentaria suas propostas publicamente e convidaria nominalmente os desafetos para subir ao palco junto a ele⁴⁷. Esse último ponto ratifica a hipótese de que Havel – que posteriormente veio a se tornar presidente do país – seria uma das personalidades analisadas para a criação desse conceito.

2.6 Ideologia?

Durante o século XX, o mundo vivenciou o ressurgimento de movimentos ideológicos de variadas matrizes. Entre os principais, Terry Eagleton elenca a presença do Estado Islâmico, que emergiu com grande poder político; as batalhas travadas entre os países do até então chamado “Terceiro Mundo” contra o Imperialismo; e no Leste Europeu, os enfrentamentos entre as forças stalinistas e os países da Europa Central, que se rebelavam contra tal domínio. Apesar dessa retomada, o autor observa que há um silenciamento nas discussões sobre ideologia, especialmente em determinadas escolas de pensamento, como o pós-estruturalismo e o pós-modernismo. As razões principais para esse fenômeno são compreendidas por ele a partir de três teses: a rejeição do modelo empirista de representação; a

⁴⁷ KUNDERA, 1995, p. 22

presença de um ceticismo epistemológico no qual a identificação de uma forma de consciência como ideológica implicaria em uma noção errônea de verdade absoluta; e por último, a reformulação dos conceitos de racionalidade e jogos de poder nas perspectivas pós-nietzschianas.⁴⁸

O apagamento da noção de ideologia adviria do período pós-Segunda Guerra Mundial, como resultado das experiências nazista e stalinista e dos efeitos nefastos causados por esses regimes. Por conseguinte, as formas de organização que após esse período manifestavam-se como ideológicas passaram a ser taxadas como dogmáticas e inflexíveis, bem como totalitárias. Contudo, a vigência da política de “não-ideologia” acarretou malefícios para a sociedade, tais como o advento de organismos que defendem publicamente o fim de “governos ideológicos” enquanto impõem às massas políticas sórdidas travestidas de ações neutras.

Para o expoente da educação brasileira, Paulo Freire, as relações entre os homens e a sociedade implicariam na transformação desta⁴⁹. Portanto, a análise de todas e quaisquer ação e reflexão deveriam considerar o ser-no-mundo. A tomada de posição defendida por Freire ensejaria uma atitude solidária entre a humanidade, uma responsabilização histórica. Assim, esse compromisso [com o mundo] implicaria em um agir decidido e consciente. Nesse contexto, a defesa de uma postura “neutra” reforçaria a desumanização da humanidade em prol dos compromissos próprios ou dos grupos aos quais esses indivíduos defendem os interesses.

“Impedido de comprometer-se verdadeiramente” significa, para nós, a situação na qual as grandes maiorias encontram-se manipuladas por minorias através de ordens. Estas grandes maiorias têm a impressão de que se comprometem, quando, na verdade, são induzidas em seu “compromisso”. Escolhem entre as opções (no melhor dos casos) que as minorias lhes indicam, quase sempre manhosamente, pela propaganda. (FREIRE, 1978, p. 9)

O pensamento de Paulo Freire a respeito de ideologias e da impossibilidade de um discurso neutro está em consonância com as ideias defendidas por Terry Eagleton

⁴⁸ EAGLETON, 1991, p. 12

⁴⁹ FREIRE, 1978, p. 9

sobre o tema, uma vez que a base epistemológica de ambos é o materialismo dialético. A primeira versão de *O que é uma Ideologia?* foi publicada por Eagleton em 1943, mas sua atualidade pode ser observada na contemporaneidade ao analisar-se os discursos dos presidentes eleitos nos últimos anos no continente americano. O exemplo mais notável é percebido na corrida presidencial brasileira de 2018. O candidato vencedor da disputa, Jair Bolsonaro, alicerçou seu plano de governo na *erradicação de ideologias*. De fato, nos poderes Executivo e Legislativo, uma parcela significativa dos políticos escolhidos via sufrágio universal empenharam-se no combate ao fim da ideologia nos entes estatais, principalmente nas escolas. Observa-se, contudo, que o entendimento desse vocábulo, na perspectiva em voga, remete tão somente às ideias do campo progressista, como assinala o cientista político Luis Felipe Miguel ao analisar a sucessão de eventos ocorridos no país na última década.

O anticomunismo, por fim, parecia ultrapassado com o fim da Guerra Fria, mas ganhou nova roupagem na América Latina e no Brasil. A ameaça passou a ser o “bolivarianismo” (a doutrina do falecido presidente venezuelano Hugo Chávez) e o Foro de São Paulo, conferência de partidos latino-americanos e caribenhos de centro-esquerda e de esquerda, que na narrativa anticomunista assumiu a feição de uma conspiração para dominar o subcontinente (MIGUEL, 2016, p. 593)

O fenômeno observado nesse trecho é compatível com as definições de Terry Eagleton acerca das tentativas de apagamento do termo *ideologia* da arena de ideias, que são motivadas ora pelo trauma das experiências totalitárias da Segunda Guerra ora como estratégia política. Em ambas perspectivas, nota-se que o significado desse termo varia de acordo com o grupo que o utiliza. Por essa razão, o autor esquadrinha as definições mais empregadas a fim de encontrar uma formulação que possa abarcar as dimensões reais da palavra *ideologia*.⁵⁰

Considerando-se as manifestações ideológicas comentadas nesta dissertação, tais como o nazismo e o stalinismo, bem como as ditaduras na América Latina e, mais recentemente, as eleições presidenciais no Brasil, Argentina e Estados Unidos, nota-

⁵⁰ Neste ponto, o autor enumera dezesseis definições para o termo ideologia, concatenadas em uma lista no capítulo I da obra.

se um ponto convergente entre elas: trata-se de formas de busca e exercício do poder. Contudo, não é possível generalizar-se que toda disputa pelo poder é ideológica. Uma querela entre pai e filho pelo controle da televisão corresponde a uma manifestação de poder. Porém, esse exemplo não pode ser tomado como ideológico.

Uma vez estabelecido que nem todas as formas de manifestação de poder são ideológicas, o próximo aspecto a ser observado diz respeito ao que consolida uma ação como ideológica. Para Eagleton, esse conceito relaciona-se com o *discurso*, ou seja, há um contexto social específico para a produção de determinados efeitos.⁵¹ Nesse sentido, a decisão dos soldados alemães e russos de morrer pelo seu país durante a Guerra justifica-se tão somente naquela situação. Retirando-se esse evento de seu contexto, os sacrifícios se tornam nulos, ou ainda, como expõe Kundera, essas mortes têm igual ou menor valor que a morte do filho de Stálin.

O engajamento em uma causa ideológica não se inicia espontaneamente. Para que haja adesão, as pessoas precisam ver, ao menos parcialmente, seus interesses e experiências refletidos no discurso de determinada ideologia. Além disso, seus desejos também precisam ser abarcados. O discurso, portanto, precisa contemplar os anseios populares e apresentar possibilidades reais de concretização, ainda que esses concorram em situações extremas, como o extermínio de milhões de judeus durante a Segunda Guerra Mundial.

No decurso deste capítulo, observou-se que o *sequestro* da Checoslováquia é uma questão sensível aos habitantes daquele país. Em especial, para Milan Kundera que, embora em suas entrevistas sustente que a história não é mais do que um pano de fundo para seus romances, pela sucessão de eventos pelos quais passou e a maneira como eles se relacionam intrinsecamente com sua escrita, observa-se portanto que a literatura kunderiana é um epifenômeno do tecido social. Ademais, suas obras são testemunhos de experiências que não poderiam ser ditas de outra forma que não o romance. Eles “protegem contra o esquecimento”.⁵²

⁵¹ EAGLETON, 1991, p. 24

⁵² KUNDERA, 2005, p. 50

CAPÍTULO III
A LEI E O EXÍLIO

Aliás, o que significava naquela época ser um “traidor da pátria”? Juntar-se aos comandos que enforcavam os compatriotas? Mas não: era traidor o tcheco que havia preferido deixar Praga por Viena e que lá se entregava, tranquilamente, à vida alemã. Como disse Kafka, aquilo que em outros lugares “provoca uma confusão passageira leva aqui a nada menos que uma questão de vida ou morte”. (KUNDERA, 2005, p. 41)

3. 1 Os dois Ks – a lei e o exílio social

A Segunda Guerra Mundial marcou a Checoslováquia de maneira incalculável. Por essa razão, os habitantes da cidade de Praga tornaram-se o resultado da luta entre três povos: o checo, o alemão e o judeu. Embora os praguenses não possam definir com exatidão sua etnia, quando a nação se viu em risco de desaparecer (durante a invasão alemã e, posteriormente, quando os soviéticos apertaram o cinto), evidenciou-se que havia um sentimento de unidade: o povo checo não apenas existia, mas resistiu. Ademais, historicamente, Praga enfrentou tensões entre culturas distintas, sobretudo entre as culturas bizantina e romana, uma vez que se situa entre as Europas Ocidental e Oriental. Em razão das tensões ocorridas na região, Carlos Fuentes afirma existir na cidade um clima de tensão, além de um clima bucólico resultante das defenestrações.

As janelas de Praga dão calafrios; é a capital das defenestrações. Olha-se para as janelas e vê-se gente caindo, morrendo nas pedras compridas e brilhantes do calçamento da Mala Strana e do Palácio de Czernin (FUENTES, 1989, p. 195)

Diante dessa conjuntura, o destino de Praga se cruza com os destinos dos escritores Franz Kafka e Milan Kundera. A produção romanesca do último, objeto de

investigação deste trabalho, foi largamente influenciada pelo pensamento estético do primeiro. Aliás, a opção de Kundera de dedicar-se à escrita romanesca em detrimento do gênero lírico deve-se, em parte, à leitura que fizera de Franz Kafka. Para Maria Veralice Barroso, “o encontro da medida certa para explorar a vida vivida e a vida imaginada [...] que tanto Kundera elogia na obra kafkiana é uma busca que atravessa toda sua obra romanesca” (2013, p. 52).

A produção literária de Kafka tem sido estudada precipuamente sob dois vieses: o aspecto íntimo, relacionado com as epístolas, a exemplo de *Carta ao Pai* e a extensiva correspondência com Felice Bauer, sua noiva; e a crítica à vida em uma sociedade industrial moderna, na qual a dominação burocrática desumaniza e estrangula o homem em sua teia. Os personagens kafkianos dos romances *O Castelo* e *O Processo* não possuem nome. Apenas são apresentados ao leitor pela alcunha K. Os narradores das obras também não adentram à mente dos personagens. Tampouco se sabe onde K. nascera ou por qual razão Joseph K. é levado a julgamento. Eles não possuem história. Também não possuem salvação. Suas vidas estão condicionadas a um sistema abstrato cuja origem das ordens não se conhece. A obscuridade e o enigma na escrita kafkiana tratam-se, portanto, menos de um estilo literário do que uma característica intrínseca ao objeto descrito⁵³.

O trecho seguinte, pertencente ao romance *O Processo*, evidencia a decomposição realizada pelo autor do mecanismo da Lei, um sistema abstrato que rege as relações entre os seres humanos.

De que estavam falando? A que departamento oficial pertenciam? K. vivia em um estado constitucional no qual reinava a paz, no qual todas as leis estavam em vigor, de modo que quem eram aqueles que se atreviam a invadir a sua casa? K. sempre manifestara inclinação para encarar todas as coisas com a maior ligeireza possível, em acreditar no pior somente quando o pior se apresentava, a não nutrir grandes cuidados pelo futuro mesmo quando tudo tivesse um aspecto ameaçador. (KAFKA, 1983, p. 4)

⁵³ LECHTE, 2006, p. 270

Após receber a notícia de que iria a julgamento, Joseph K. contesta a ordem de prisão recebida. Afinal, seria levado sem conhecer o motivo da acusação. Contudo, como resposta, obtém a negativa dos agentes. Eles estavam ali para cumprir as ordens e assim sucederam.

Não pode existir nenhum erro. A autoridade a cujo serviço estamos, e da qual unicamente conheço os graus inferiores, não indaga os delitos dos habitantes, senão que, como o determina a lei, é atraída pelo delito e então somos enviados, os guardas. Assim é a lei, como poderia haver algum erro? (KAFKA, 1983, p.6)

O imperativo que rege a cena é a lei. Incontestável, essa detém o poder absoluto, incapaz de admitir seus próprios limites, bem como definir quem está fora ou dentro. Não se sabe o que aconteceu, quem ordenou e o porquê. Mas, por haver a disposição normativa, deve haver a condenação. O caráter intransigível da lei é passível de ser analisado à luz do pensamento de Jacques Derrida. O termo *enforceability*, traduzido para o português como “aplicar a lei”⁵⁴, evoca uma força que se utiliza para justificar a aplicação da lei, ainda que essa possa vir a ser injusta. A força, portanto, trata-se de uma característica intrínseca ao direito, incrustada no próprio conceito de justiça, seja ela física ou simbólica, coercitiva ou reguladora.⁵⁵ Nessa perspectiva, o comportamento dos agentes em *O Processo* pode ser entendido como a única ação possível a ser executada. Os demais representantes do Estado dão prosseguimento ao processo, amparados no conceito de legalidade que não abre espaço para reflexões sobre o mérito, como observa-se no trecho seguinte.

Não conseguiu mostrar todo o seu valor, não conseguiu assumir todo o trabalho dos órgãos oficiais, lhe faltava o resto da força de que precisava, e esta última falha era culpa de quem quer que lhe houvesse recusado. [...] Mas as mãos de um dos cavalheiros foram postas ao redor da garganta de K., enquanto o outro enfiava a faca bem dentro de seu coração e a virava, duas vezes. Enquanto sua visão falhava, K.

⁵⁴ DERRIDA, 2010, p. 7. “Aplicar a lei” é uma escolha da tradutora, Leyla Perrone-Moisés. No original, Derrida traduz a palavra *enforcement* para o francês como *appliquer la loi*.

⁵⁵ DERRIDA, 2010, p. 9

viu os dois cavalheiros de rostos colados, bem à sua frente, observando o resultado. – Como um cão! - ele disse; era como se a vergonha fosse sobreviver a ele. (KAFKA, 2018, 279)

A cena final do romance retrata o momento da execução de K. Enervado após enfrentamentos com a justiça, nos quais tentou ao menos descobrir a razão de estar sendo acusado, o personagem kafkiano desiste do enfrentamento. Havia a possibilidade de desarmar seus agressores, que passavam a faca, como em um ritual, por cima de seu corpo. Todavia, Joseph K. apenas olhava ao redor. Quando finalmente os homens o executam, Kafka expõe o leitor a um processo de desumanização. O corpo de K. fora dilacerado e esse fato não comoveu seus algozes. Dentre os aspectos que tornam a obra de Kafka singular, um dos principais a serem assinalados trata-se da aparência de normalidade nas reações de seus personagens. Gregor Samsa acorda metamorfoseado em um inseto gigante, mas esse fato não surpreende os demais personagens, que se preocupam, na realidade, com o aspecto financeiro. Da maneira como Samsa estava, não poderia realizar suas funções no trabalho.

Em relação a esse fenômeno, Modesto Carone descreve a existência, nas obras kafkianas, da *trivialidade do grotesco*, um mal moderno que tornaria a leitura tão estarrecedora: “Esse princípio, que se poderia chamar de “princípio da explosão negativa”, consiste em não fazer soar sequer um pianíssimo onde cabe esperar um fortíssimo: o mundo simplesmente conserva inalterada a intensidade do som” (CARONE, 2011, p. 6). As palavras de Carone retratam uma das problemáticas enfrentadas na fase extrema da Modernidade: o estranhamento da vida moderna, na qual, a dominação burocrática é encoberta por uma aparência idílica.

Max Brod, amigo de Kafka e responsável pela publicação de sua obra *post-mortem*, narra um episódio peculiar ocorrido com o romancista checo. Quando Kafka lera o primeiro capítulo de *O Processo* a um grupo de amigos, houve, por parte desses, um riso irrepreensível. Esse episódio reforça a tese de Deleuze e Guattari a respeito do desespero irônico que permeia a obra do escritor: “Nunca houve autor mais cômico e alegre do ponto de vista do desejo; nunca houve autor mais político e social do ponto de vista do enunciado”. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, ‘p. 9)

O humor, considerado por Milan Kundera como a grande invenção da Modernidade⁵⁶, é uma instância capaz de ultrapassar o trágico e a angústia, características que comumente são atribuídas ao autor de *O Processo*. Por essa razão Kundera observa que os regimes totalitários detestam o riso, pois este possui uma capacidade ímpar de desconstrução das narrativas idílicas. Em *A Brincadeira*, Ludvik vai a julgamento pelos colegas do Partido após enviar uma piada à namorada Marketa. A troça custou-lhe o fim da posição que tinha no partido e na sociedade, bem como o envio à Gulag. Neste ponto, a escrita de Franz Kafka e a de Milan Kundera se entrelaçam. Kundera utiliza um mecanismo similar ao de seu antecessor para descrever a atuação do Regime Comunista em seu país natal. Contudo, os personagens de Kundera, diferente dos kafkianos possuem nome. O esvaziamento se dá em outra ordem: a histórica. Os personagens kunderianos não precisam acordar metamorfoseados. Os acontecimentos na Checoslováquia demonstraram que um homem pode ser tratado como um inseto. O autoritarismo aprendeu a rir, um riso *legal*, e o faz enquanto despedaça a vida de todos aqueles que estão à sua margem, de todos aqueles que não fazem parte do sistema, e mesmo daqueles que o fazem, pois, assim como o carro de Jagrená, o autoritarismo esmaga aqueles que estão em volta das engrenagens.

3.2 A Ignorância ou a Experiência do Eterno Estrangeiro

O exílio é definido por Edward Said como uma terrível experiência, similar a uma fratura incurável⁵⁷. Há um rompimento terminal do vínculo entre o humano e sua terra de origem. Por mais que o exilado este tente regressar, o lugar que encontra não condiz com aquele que deixara. Logo, as obras literárias que versam sobre o assunto

⁵⁶ Kundera, 2004, p. 13

⁵⁷ SAID, 2001, p. 33

são, em última instância, tentativas de suprir-se o afastamento intransponível. Em *A Ignorância*, romance publicado em 2000, Milan Kundera germina as reflexões que iniciara em *A Insustentável Leveza do Ser* a respeito da condição do exilado. O diálogo inicial da obra envolve as personagens Sylvie e Irena. Diante da queda da URSS, no final da década de 80, Sylvia estimula que sua amiga regresse a seu país natal, hipótese a princípio rejeitada pela mulher checa.

“Mas, Sylvie! Não são só os aspectos práticos, o trabalho, o apartamento. Eu vivo aqui há vinte anos. Minha vida é aqui”. [...] “Houve uma revolução na sua terra!” Disse isso num tom que não admitia contestação. Depois ficou calada. Com esse silêncio, queria dizer a Irena que, quando grandes coisas acontecem, não se deve desertar. (Kundera, 2000, p. 07).

A estrutura de *A Ignorância* compõe-se de capítulos nos quais são narradas as desventuras de Irena e Josef, que regressam à terra natal, e capítulos sem personagens, imperando a voz narrativa, que entrecruza discussões filosóficas sobre a origem dos conceitos *nostalgia* e *ignorância* com os acontecimentos da segunda metade do século XX. Dessa forma, o retorno de Ulisses, em *A Odisseia*, é comparado com a volta de Irena à Checoslováquia. Contudo, diferente de Ulisses, que nostálgico, desejava voltar insistentemente ao seu lar, Irena não planejava regressar. Ulisses tinha Penélope pacientemente à sua espera. A mulher checa, por outro lado, não tinha a quem retornar. Ademais, Irena temia o retorno devido, majoritariamente, aos pesadelos constantes que tinha. Os sonhos desconfortáveis, descobrira Irena, atormentavam as noites de todos os exilados com que conversara, como evidenciava-se na seguinte passagem.

Martin, seu marido, tinha os mesmos sonhos. Todas as manhãs contavam um ao outro o horror do retorno ao país natal. Depois, conversando com uma amiga polonesa, também ela exilada, Irena compreendeu que todos os exilados tinham esses sonhos, todos, sem exceção. (Kundera, 2000, p. 15).

As experiências exílicas são retratadas pelos seres humanos desde a época clássica. A jornada de Odisseu rumo a Ítaca exemplifica a historicidade do tema. Ademais, no século XIX, houve outra experiência largamente conhecida, que foi retratada na obra *The Romantic Exiles*, de E. H Carr. O autor realizou um estudo sobre os intelectuais russos ao redor de Aleksandr Herzen, que posteriormente foram exilados. Contudo, na modernidade, o exílio é percebido de maneira singular, especialmente do século XX em diante, período denominado por Anthony Giddens como fase extrema da era moderna. Percebe-se que as guerras e as experiências totalitárias produziram o fenômeno da imigração em massa: milhares de pessoas arrancadas de suas terras natais, privados de suas línguas, separados de suas famílias e impedidos de retomarem suas tradições.

O relato de Edward Said a respeito do encontro com o poeta paquistanês Ahamad Faiz, exilado do país pelo regime militar, coincide com as observações kunderianas em *A Ignorância*. Bem como Sylvie, o poeta também se encontra em uma situação de *estranhamento*, pois está deslocado no ponto de vista geográfico, cultural e linguístico.

Naturalmente, seus amigos mais próximos eram palestinos, mas eu percebia que, embora houvesse uma afinidade de espírito entre eles, nada combinava muito bem — língua, convenção poética ou história de vida. Somente uma vez, quando Eqbal Ahmad, um amigo paquistanês e colega de exílio, foi a Beirute, Faiz deu a impressão de superar seu sentimento de alienação constante. Certo fim de noite, nós três nos instalamos num restaurante encardido e Faiz recitou poemas. Depois de algum tempo, ele e Eqbal pararam de traduzir os versos para mim, mas, com o avançar da noite, isso deixou de ter importância. Não era preciso tradução para o que eu observava: era uma representação da volta para casa expressa por meio de desafio e perda, como se quisessem dizer: “Zia, aqui estamos”. Evidentemente, Zia era quem estava, de fato, em casa e não escutaria suas vozes exultantes. (SAID, 2001, p. 34)

Quando finalmente ocorre o homérico retorno de Irene à Checoslováquia, ela se sentiu deslocada, pois o encontro não saíra como o esperado. A mulher buscou em seus registros os contatos das pessoas que faziam parte de sua vida antes do

exílio. Para encontrar as amigas, Irene reservou um salão num restaurante. Para a ocasião, a mulher optara por garrafas de vinhos, bebida que passara a apreciar na França. Em seu país, por outro lado, a preferência nacional é a cerveja.

A escolha de Irena por vinhos e das amigas por cerveja revelou o desajuste que havia entre elas. Embora conhecidas de longa data, não compartilhavam as mesmas preferências. Observa-se, portanto, que o vinho Bordeaux representa o período da vida de Irena na França. Por isso, a cerveja, símbolo checo, já não lhe apetece. Na sequência, as conversas que aconteceram durante o encontro direcionaram-se a fatos ocorridos vinte anos antes. Sobre o momento atual, nenhuma palavra. Irena ficou incomodada pela falta de interesse daquelas pessoas pela sua vida nos vinte anos que esteve fora.

A recusa das antigas amigas de Irena revela o posicionamento que os habitantes do país natal têm em relação àqueles que deixam a pátria. Rejeitando o vinho e qualquer informação sobre a vida da amiga na França, as mulheres estavam rejeitando também os hábitos estrangeiros, em nome do reconhecimento pelos anos árduos que passaram naquele país.

Os capítulos dois e nove de *A Ignorância* versam sobre o Grande Retorno de Odisseu, que passara vinte anos longe de Ítaca, situação similar com a de Irena, que se ausentara da Checoslováquia pelo mesmo período. Odisseu transformou Ítaca em seu idílio. Nostálgico, o herói acreditava que esse sentimento de não pertencer a lugar algum desapareceria quando ele regressasse à sua tão querida terra. Todavia, quando enfim regressa, Odisseu já não é mais do que um herói do passado. Seus antigos amigos tentavam a todo custo convencer sua esposa Penélope de que ele já estava morto. A fiel e devota esposa rejeitou as propostas de casamento e seguia tecendo e desmanchando o tapete dia após dia⁵⁸. Segundo a narrativa homérica, a mulher já havia identificado o esposo, que disfarçado de mendigo, queria testá-la. Se Penélope já havia de fato reconhecido o marido, a demora para entregar-se novamente a ele revela o receio que ela tinha. Afinal, ela não estava segura se o homem que se apresentava diante de si era o mesmo homem pelo qual se apaixonara vinte anos atrás. Ao sentir-se deslocado, Odisseu percebe que o único lugar que lhe

⁵⁸ Penélope prometeu que aceitaria propostas de casamento quando finalizasse a tessitura de um tapete. Para enrolar os pretendentes, a mulher passava o dia tecendo e, durante a noite, desfazia o trabalho.

pertence é justamente o não-lugar, a travessia. Ulisses não pertence à Ítaca e nem Ítaca pertence a Ulisses.

Ao regressar à Paris, Irena constata que sua amiga Sylvie aos poucos se afasta. A justificativa para tal comportamento está no fato de Irena não ser mais uma exilada. A volta à terra natal seria a conclusão do mito do Grande Retorno. Logo, já não haveria motivos, aos olhos de Sylvie, francesa, acolher a amiga estrangeira.

Incapaz de se sentir parte de seu país natal, Irena via a França como um idílio, onde poderia viver sua vida como fizera até o momento. Contudo, diante do fim do regime e a possibilidade de volta para a terra natal, o país que a acolhera, virara as costas. Jacques Derrida assinala que as palavras hospitalidade e hostilidade têm a mesma origem, a forma latina *hostis*. Assim, o termo poderia significar tanto hóspede quanto inimigo. Ao passo que a abertura das portas ou do país para a recepção de um estrangeiro se dá como um ato de alteridade, há também um ato de soberania, um ato de violência. O hospedeiro seleciona quem pode ou não ingressar em seu lar, em seu país. Dessa forma, ele demonstra sua posição de poder, sua soberania, o poder de decidir o futuro do outro. No caso específico de Irena e Sylvie, como havia a possibilidade de a mulher checa regressar a seu país e ela se recusa, aos olhos daquela que hospeda, ela passa a ser uma ameaça à soberania. Derrida aponta que não existe hospitalidade cuja duração seja infinita. Assim, à medida que o estrangeiro começa a sentir-se parte daquele território, ele passa a ser encarado como indesejável.

Começo por considerar estrangeiro indesejável, e virtualmente como inimigo, quem quer que pisoteie meu *chez-moi*, minha ipseidade, minha soberania de hospedeiro. O hóspede torna-se um sujeito hostil de quem me arrisco a ser refém. (DERRIDA, 2003, p. 49)

A exemplo da situação do poeta Ahamad Faiz, os personagens Josef e Irena só se identificam como parte de um todo quando escutam a própria língua, mas oriunda de alguém que também compartilha a experiência de ser um exilado. Na narrativa, esse momento acontece na cena em que os dois vão para o quarto de hotel. Por meio da língua, eles se sentem próximos como não se sentiam há muito tempo de nenhum outro humano.

Foi inesperado! Foi embriagador! Pela primeira vez em vinte anos, ele ouve palavras em tcheco e na mesma hora fica excitado, como nunca ficara depois que havia deixado o país, pois todas essas palavras, grosseiras, sujas, obscenas, não têm poder sobre ele a não ser em sua língua natal. [...] O acordo entre eles é total, pois ela também fica excitada com as palavras que havia tantos anos ela não pronunciava nem ouvia. (KUNDERA, 2000, p. 114 - 115).

Naquele momento, os dois sentem-se parte de algo maior. Irena falava com o marido apenas em francês e Josef falava em dinamarquês. Por mais que os dois dominassem os códigos estrangeiros, a língua materna é insubstituível. Um ato singelo como o compartilhamento de palavras de baixo calão foi o suficiente para alimentar os instintos mais vorazes e reprimidos de ambos. Contudo, a cena de amor não acabou bem. Irena percebera que Josef não se lembrava que os dois haviam se conhecido no passado. Quando ela finalmente dorme, ele vai embora, deixando um bilhete em que se refere a ela como “minha irmã”. A ideia de irmandade diz respeito ao sentimento de ser um *eterno estrangeiro*, ou seja, não poder se sentir em casa em lugar nenhum. Irena não é mais citada no livro e Josef regressa para casa, voltando para o lugar que até então era seu idílio e que conservava conforme os gostos da esposa falecida.

Diante da análise estabelecida sobre *A Ignorância*, observa-se que a condição de exilado ocasiona um sentimento de angústia, de não pertencimento àqueles que vivenciam esta situação. A abertura do hospedeiro precisa ser um ato de alteridade, levando em consideração o jogo de poder que se estabelece na recepção do outro. Essa discussão é muito cara no contexto político atual, uma vez que o fluxo migratório se desenha como nunca fora observado na história. A reflexão sobre esse fenômeno torna-se imprescindível para evitar os quadros de xenofobia, que crescem a nível significativo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tomado de angústia, imagino o dia em que a arte deixará de procurar o nunca dito e voltará, dócil, ao serviço da vida coletiva, que exigirá dela que torne bela a repetição e ajuda o indivíduo a se confundir, em paz e na alegria, com a uniformidade do ser. Pois a história da arte é perecível. O balbuciar da arte é eterno.

Milan Kundera

Milan Kundera utiliza o termo *arquirromance* para descrever a produção literária de Carlos Fuentes⁵⁹. Mais precisamente, a obra “se concentra sobre aquilo que só o romance pode dizer; *segundo*, ela faz reviver todas as possibilidades negligenciadas e esquecidas que a arte acumulou durante os quatro séculos de sua história” (KUNDERA, 2013, P. 76). A investigação realizada nesta dissertação evidenciou a riqueza da produção literária do escritor checo, que concilia a historicidade do gênero romanesco, pois suas obras – ficcionais e ensaísticas – estão em constante diálogo com a tradição literária, bem como perscrutam aspectos da existência humana e do convívio em sociedade. As criações de Milan Kundera, tratam-se, então, de *arquirromances*.

Em *A Brincadeira*, seu romance inicial, o descompasso entre homem e mundo torna-se evidente quando Ludvik falha em sua tentativa de vingança. Seu adversário não detinha as mesmas crenças de vinte anos atrás. Logo, o planejamento que fizera durante esse período acabara revelando-se vão. Helena, ao tentar suicidar-se, toma pílulas que encontrara no bolso de seu assistente. Todavia, tratava-se de um remédio para prisão de ventre e a última cena na qual a personagem aparece situa-se em um banheiro. O romance, literalmente, acaba em merda⁶⁰. Ao analisar, em *A Insustentável Leveza do ser*, a morte do filho de Stálin, Kundera conclui que o rapaz morreu pela merda. Ainda assim, diante do contexto de guerra observado no século XX, no qual

⁵⁹ Kundera, 2013, p. 76

⁶⁰ A utilização desse termo para referir-se aos dejetos fecais faz-se necessário no âmbito da discussão.

soldados morreram por uma causa vil, a morte do filho de Stálin ainda possuiria maior valor. Essa reflexão do autor retira dos lugares comuns a discussão sobre *leveza* e *peso*. Algo ser considerado *leve* não implica que, necessariamente, seja bom, ao passo que a atribuição de *peso* a um evento não lhe daria automaticamente uma carga negativa. No âmbito da modernidade, essa reflexão se torna imprescindível, uma vez que se observa um novo estado do sujeito perante a vida: a consciência de que já não se morre no mesmo mundo em que se nasce. Essa condição decorre do fenômeno que Pierre Nora chamou de aceleração da história, descrita como “uma oscilação cada vez mais rápida de um passado definitivamente acabado”. (NORA, 1993, p. 9)

Como consequência da aceleração sinalizada por Nora, nota-se que da segunda metade do século XX e início do século XXI há uma proliferação de dados em velocidade maior do que se pode assimilar. Entre as características percebidas no período, destaca-se também a presença das mídias multimodais, que dominam o imaginário popular. Diante de um mundo dinâmico cujas informações circulam em velocidade superior ao que se pode consumir, o lugar do romance passa a ser um território em disputa. Isso não significa que não haja espaço para esse gênero literário, pois, ele se faz necessário para entender as tensões latentes na sociedade e no âmago de cada indivíduo.

O romance surge com a modernidade e não existiria sem ela, ao passo que pensar a modernidade sem o gênero romanesco é inviável. Em um mundo que não se organiza em prol do verbo divino, a literatura restitui o sentido que se perdera. Por essa razão, Cervantes, nos ensaios de Milan Kundera e de Carlos Fuentes, detém a mesma importância que o pai das ciências modernas, René Descartes: “antes, só Deus sabia o que acontecia. Agora, qualquer um que detenha um exemplar do Quixote está apto a saber o que acontecerá. Desse modo, o leitor se aproxima de Deus” (FUENTES, 1989, p. 75).

No que tange à opressão política na Checoslováquia, os romances kunderianos evidenciam os horrores vivenciados pela população do país. A exemplo dos personagens kafkianos, Ludvik se depara com a hiper-burocratização da sociedade. No caso específico de *A Brincadeira*, essa era constituída pelo Regime Comunista como uma ferramenta de repressão social. Contudo, os personagens de Kundera não precisam acordar metamorfoseados para serem tratados como insetos.

Os acontecimentos na Checoslováquia levaram Kundera a exilar-se na França, onde viera a naturalizar-se em 1980. A respeito da experiência de exílio, o escritor publicou o romance *A Ignorância*. A tese que permeia a narrativa ratifica os escritos de Edward Said a respeito do exílio: uma pessoa exilada não se sentirá novamente em casa, seja no país que a acolheu ou em seu país de origem. Uma vez que o vínculo natal se quebra, os exilados tornam-se *eternos estrangeiros*.

Esta dissertação buscou revisar alguns aspectos da produção artística de Milan Kundera que se revelam de suma importância para a compreensão dos desdobramentos políticos e sociais observados na contemporaneidade. Em virtude da vasta quantidade de temas tocados pelo escritor checo, esgotá-los nesta investigação seria impossível. Contudo, esperamos termos contribuído de maneira significativa para a fortuna crítica sobre o autor, abrindo espaço para desdobramentos da pesquisa ensejada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARENDT, H. **Origens do Totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Obra completa**. 3v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Questões de literatura e estética: teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 2014.

_____. **Teoria do romance I: A estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAUMAN, Zygmunt. **A modernidade Líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BARROSO, M. V. **Milan Kundera: uma literatura dos paradoxos terminais da modernidade**. 2011.

BARROSO, W. **Elementos para uma Epistemologia do Romance**. In Colóquio: Filosofia e literatura, 2003, São Leopoldo. Usininos.

BARROSO, W. **A voz filosófica do narrador kunderiano**. XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências, 2008.

BARROSO, W.; BARROSO, M. V. **Epistemologia do Romance: uma proposta metodológica possível para a análise do romance literário**. 2015.

CAMPOS, Julieta. **Función de la novela**. México: Joaquín Mortiz, 1973

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Ouro sobre azul, 2014.

CERVANTES, M. **Dom Quixote de La Mancha**. Clássicos Jackson, 1956. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/eb00008a.pdf>>, acesso realizado em 30 de novembro de 2018.

_____. **El Ingenioso hidalgo don quijote de la mancha**. Barcelona: Ramon Sopena, 1931.

DESCARTES, R. **Meditações**. (Os pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1983.

EAGLETON, Terry. **Ideologia: uma introdução**. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 5ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

_____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FUENTES, C. **Em 68: Paris, Praga e México**. Tradução Ebreia de Castro Alves. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

_____. **Eu e os Outros: Ensaios Escolhidos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Unesp, 1991.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HILL, James. **Descartes and the doubting mind**. Bloomsbury Publishing, 2011.

HOLMBERG, A; KUNDERA, M. **Milan Kundera interviewed by Arthur Holmberg**. *Performing Arts Journal*, Vol. 9, No. 1 (1985), pp. 25-27. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3247807>>, acessado realizado em 21 de fevereiro de 2019.

ISER, Wolfgang. **Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional**. In *Teoria da literatura em suas fontes*, v. 2, p. 955-987, 2002.

KUNDERA, M. **A Imortalidade**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. (Versão E-book).

_____. **A Lentidão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

_____. **A Cortina: ensaio em sete partes**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **A Arte do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **A Brincadeira**. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. Título original tcheco: ŽERT.

_____. **A Ignorância**. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **A Insustentável leveza do Ser**. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Os testamentos traídos**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

_____. **Um Encontro: Ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Czech Destiny**. Trad. Tim West. 1968.

_____. **Radicalism and Exhibitionism**.

_____. **The Tragedy of Central Europe**. Trad. Edmund White. New York Review of Books, v. 31, n. 7, 1984.

_____. **Speech made at the Fourth Congress of the Czechoslovak Writers**. `Projects, 1968. Disponível em <http://www.pwf.cz/rubriky/projects/1968/milan-kundera-speech-made-at-the-fourth-congress-of-the-czechoslovak-writers_897.html> acesso realizado em 23 de maio de 2019.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Trad. Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LANDIM FILHO, Raul. **Evidência e verdade no sistema cartesiano**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

LIMA, L. C. **O controle do imaginário & A afirmação do romance**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LIMA, Rogério. **O dado e o óbvio: o sentido do romance na pós-modernidade**. Brasília: Editora UnB, 1998.

MASSAUD, MOISES. **A criação literária: prosa**. São Paulo: Cultrix, 1983.

MIGUEL, Luis Felipe. **Da “doutrinação marxista” à “ideologia de gênero”-Escola Sem Partido e as leis da mordida no parlamento brasileiro.** Revista Direito e Práxis, v. 7, n. 3, p. 590-621, 2016.

O'DONNELL, Guillermo A. **El Estado burocrático autoritario 1966-1973: triunfos, derrotas y crisis.** Prometeo libros, 2009.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **O Contrato Social.** São Paulo, Martins Fontes, 1989.

SAID, Edward W. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SARTRE, Jean-Paul; HEIDEGGER, Martin. **O existencialismo é um humanismo; A imaginação; Questão de método.** Abril Cultural, 1973.

WEST, TIM. **Destiny as Alibi: Milan Kundera, Václav Havel and the 'Czech Question' after 1968.** The Modern Humanities Research Association and University College London, School of Slavonic and East European Studies, 2009. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/40650406>> acesso realizado em 02 de julho de 2019.

WIATR, Jerzy J. **Europa do leste: reforma ou queda do sistema?.** Lua Nova, São Paulo, n.22, p. 69-105, dezembro, 1990, pp. 73.

ZIZEK, S. **Alguém disse totalitarismo? cinco intervenções no (mau) uso de uma noção.** Tradução Rogério Bettoni. - 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2013.